Expoziția *Andreas Groll. Wiens Erster Moderner Fotograf, 1812–1872*, Wien Museum Karlsplatz, Viena, 21 octombrie 2015–10 ianuarie 2016

La Wien Museum a fost deschisă expoziția *Andreas Groll. Wiens Erster Moderner Fotograf, 1812–1872* (Andreas Groll. Primul fotograf vienez modern, 1812–1872). Prin această foarte interesantă și complexă expoziție, frumoasa capitală a Austriei a putut să-și descopere devenirea dintr-un oraș medieval și, pe alocuri, baroc, într-o metropolă modernă, fapt ce s-a petrecută în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și a fost suprinsă, metodic, pe clișeul de sticlă cu colodiu umed de inspiratul meșter fotograf.

De aceeași vârstă cu Szathmari al nostru și, în multe privințe, asemănător ca traiect al carierei, Groll a fost un documentarist prin vocație, un vizionar care și-a dat seama de importanța imaginii ca mijloc de tezaurizare, pentru viitorime, a etapelor modernizării orașului capitală, a țării și a imperiului, deoarece nu s-a limitat să fotografieze doar în Viena ci și în alte orașe importante, ajungând până în regiuni îndepărtate, de la graniță, cum era Banatul.

Fiu al unui grădinar, se născuse pe 30 noiembrie 1812, la Viena (Fig. 1). Între 1835 și 1844 a lucrat în laboratorul de chimie al Institutului Politehnic și s-a familiarizat cu substanțele, cu retortele, lămpile cu spirt și eprubetele, fapt ce l-a ajutat mai târziu în activitate sa foarte specioasă. Tranzlarea spre fotografie a fost, astfel, firească și facilă. Din 1842 datează prima imagine cunoscută ca fiind executată de Groll, un portret dagherotipic, iar în 1847 a făcut primele calotipii (negative pe suport de hârtie ce puteau fi copiate, tot pe hârtie sensibilizată cu săruri de argint spre a obține un pozitiv). Dar nu a practicat prea mult timp nici una dintre aceste tehnici deoarece a adoptat-o pe cea mai performantă, colodiul umed, despre care a ținut chiar o expunere la Academia de Științe din Viena, pe 7 noiembrie 1850, sub titlul *Fotografia sau diapozitivul pe sticlă*, ce mai târziu a fost tipărită într-o broșură ce s-a bucurat de atâta interes încât a avut trei ediții succesive.

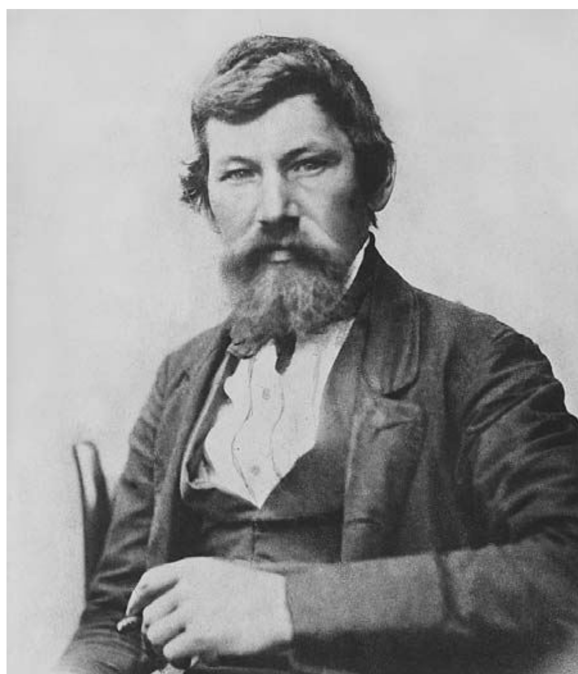


Fig. 1. Andreas Groll, c. 1853, autor necunoscut, Institutul de Istoria Artei al Academiei de Științe, Praga.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 6 (50), p. 177–278, Bucureşti, 2016

Subiectele preferate erau peisajele de oraş, monumentele, detaliile de arhitectură. În 1853 i-a fost publicată prima reproducere după o fotografie în periodical „Allgemeine Bauzeitung”. În acelaşi an a început să lucreze la suita de fotografii *Împrejurimile Vienei*, iar în decembrie apare menţionat, pentru prima data, în ziarul „Die Presse”, ca fotograf de vedute. În 1854 se apucă să fotografieze colecţia de armuri a Castelului Ambras (Fig. 2). Dar continuă să ia imagini ale Capitalei şi face lungi călătorii de documentare în sudul Austriei şi la Pilsen. În cadrul Expoziţiei Universale de la Paris, din 1855 a fost prezentată seria sa de imagini cu armuri de la Ambras; tot atunci, Szathmari câştiga celebritate cu albumul său de fotografii luate la Dunărea de Jos, în timpul campaniei ruso-otomane ce avea să se transforme în Războiul Crimeii, după ce Anglia şi Franţa săriseră în ajutorul „Omului bolnav al Europei” cum fusese poreclit Imperiului semilunei. Tot în 1855, Groll a făcut o excursie în Boemia şi a imortalizat clădirile istorice şi monumentele din Praga unde va reveni anul următor (Fig. 3). Călător neobosit, se însoţea totdeauna de aparatele şi obiectivele potrivite – de obicei de mari dimensiuni – pentru a surprinde pe plăcile de sticlă locurile cele mai pitoreşti pe care le vedea. Din portofoliul de imagini adunate a început să selecteze cadrele cele mai bune pe care să le dea publicităţii. Astfel, în 1857 a apărut primul fascicol din volumul cu armuri.

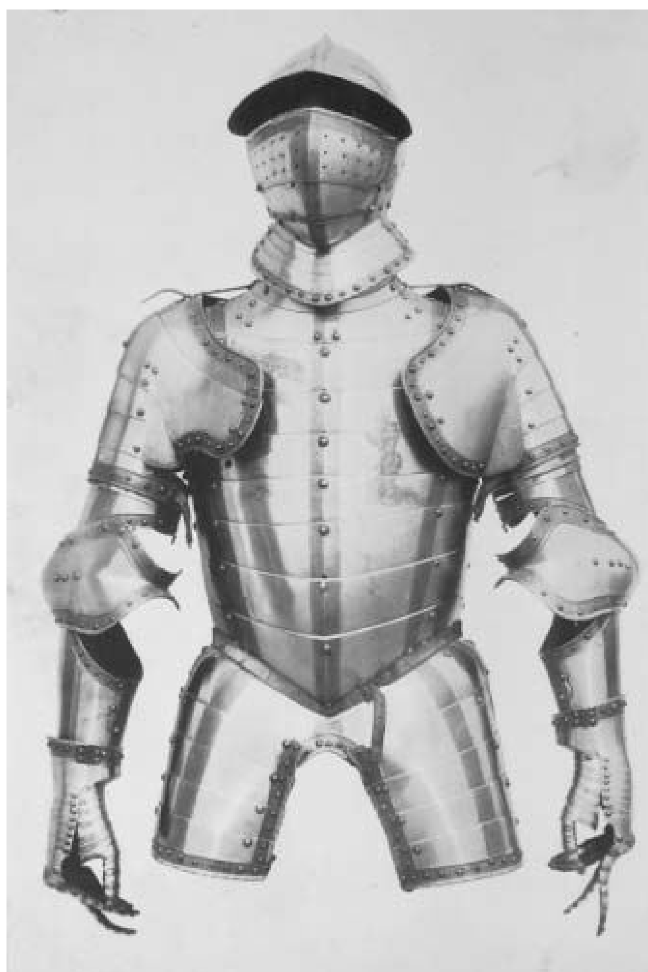


Fig. 2. Armură din Castelul Ambras, Academie de Arte Frumoase, Viena.

Pentru realizările sale de excepţie, împăratul Franz Joseph l-a recompensat cu un inel cu diamante. Totuşi, nu i-a acordat titlul de fotograf al Curţii pentru că Groll nu era fotograf de studio şi nu se ocupa cu portretizarea mai marilor momentului. Dar o recunoaştere mult mai de preţ a venit din partea Academiei de Belle-Arte care i-a achiziţonat câteva imagini.

În 1859 a făcut prima călătorie în Banat fiind însărcinat de Compania de Căi Ferate a Statului să ia imagini cu gările, depourile, depozitele, locomotivele şi toate atenansele acelei importante întreprinderi. Astfel, Groll îşi înscrie numele între primii autori de fotografie industrială. Subiectul acesta l-a atras deosebit de mult. Va mai avea prilejul să imortalizeze aşezăminte feroviare, precum inaugurarea gării din Salzburg în

1860. Încă din 1857, în portofoliul său au fost adunate, ca într-un inventar ilustrat, toate modelele de locomotive folosite în sudul Austriei (Fig. 4).



Fig. 3. Podul Carol, 1856, Institutul de Istoria Artei a Academiei de Științe, Praga.

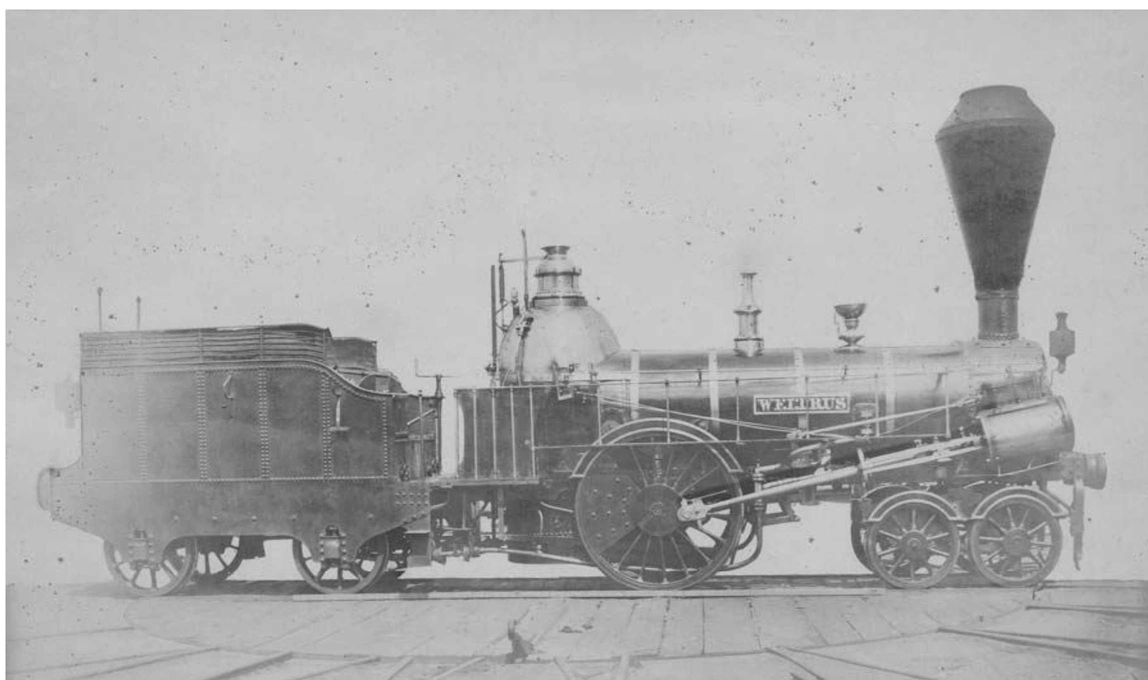


Fig. 4. Locomotiva W. Gunther, 1857, Photoinstitut Bonartes.

Pe 22 mai 1860, Groll a fost prezent și a imortalizat dezvelirea impozantului monument ecvestru al arhiducelui Carl, învingătorul trupelor franceze ale lui Napoleon în bătălia de la Aspern-Essling, din 1809 – unica victorie însemnată a coaliției antinapoleoniene. În 1861 – anul când a fost primit ca membru în Societatea Fotografică din Viena – a făcut o nouă excursie în Banat, spre a-şi completa suita de imagini industriale. Dar nu a ingnorat nici elementul uman luând nişte foarte interesante cadre cu locuitorii ținutului, astfel abordând și genul etnografic. Albumul în care a adunat imaginile bănățene a fost prezentat, în 1862, la Expoziția Universală de la Londra, iar anul următor l-a oferit Societății Fotografice vieneze. La cea de-a 7-a expoziție a Societății Franceze de Fotografie din Paris, în 1865, a fost prezent cu o suită de imagini. În 1871 a luat ultimele cadre cu noile edificii de pe Ring-ul vienez. Din păcate, fructuoasa activitate a lui Groll a fost întreruptă brusc de o moarte pretimpurie, în 1872, cauzată de o epidemie de tifos. A rămas în urma sa o vastă operă de documentarist ce a știut să surprindă pe clișeul sensibilizat cu colodiu devenirea orașului capitală într-o perioadă de mari transformări în cadrul amplului proces de modernizare.

Vizitatorii români – așa cum am fost noi, prinzând chiar ultimele zile în care mai era deschisă această expoziție – erau întâmpinați de cadre cu tipuri familiare de țărani bănățeni de la Sasca Română, Krassowa (Fig. 5) sau de la Moldova Nouă, în straiele lor specifice, sau de mineri de la Anina cu îmbrăcămintea înnegrită de praful de cărbune ori de țiganii nomazi ce-şi făcuseră sălaşul în preajma acelei localități sau lângă Reşița (Fig. 6). Pe lângă acestea, puteau fi admirate cele mai timpurii imagini cu furnale și alte construcții industriale de la Reşița, Anina și Moravița, precum și peisaje urbane de la Oravița. Majoritatea acestor imagini ne erau deja cunoscute dintr-o comunicare intitulată *Das Album der Banater Besitzung der STEG des Fotografen Andreas Groll* pe care o distinsă cercetătoare austriacă, Monika Faber, a ținut-o în 2012, cu ocazia Conferinței Internaționale *Szathmari, pionier al fotografiei și contemporanii săi,* organizată de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" la împlinirea bicentenarului marelui nostru pionier al artei fotografice.

Obișnuit să călătorească mult și obligat a-și prepara pe loc clișeele de sticlă pe care le acoperea cu colodiu umed spre a le sensibiliza, Groll avea nevoie de un cort ce-i slujea de cameră neagră. În expoziție figura un asemenea cort, susținut pe niște firave picioare pliabile. Alături de el era un stativ în care erau așezate plăcile după developare, câteva flacoane din sticlă brună, care nu permitea pătrunderea razelor solare ce ar fi alterat soluțiile fotosensibile din interior, o ramă în care era introdus clișeul, un aparat fotografic pe trepiedul său greoi, din lemn, și câteva obiective de dimensiuni variabile folosite în funcție de subiect. Cel mai mare, cu un diametru de circa 15 cm și o înălțime identică era folosit pentru peisaje panoramice. Atunci când se deplasa pe teren, fotograful trebuia să își ia mai multe aparate și obiective, fiecare potrivit pentru anumite subiecte. Vedutele erau executate cu aparatul cel mai mare. În consecință, și clișeul de sticlă era mare și foarte fragil, putând oricând să fie spart la o manipulare neatentă. Astfel, activitatea fotografului de teren era dificilă, riscantă și solicitantă, trebuind să se deplaseze cu un inventar variat și voluminos și depinzând foarte mult de condițiile atmosferice potrivite unei expuneri adecvate motivului.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Viena părea un mare șantier: erau demolate vechile ziduri ale orașului, se trasa Ring-ul și o nouă tramă stradală, se construiau edificii impozante. Groll a fost matorul acestor transformări pe care le-a surprins, ca un cornicar în imagini: ridicarea Teatrului Thalia, în 1856, a Operei de Stat, în 1865 (Fig. 7) sau a Bisericii Votive pe locul fostelor fortificații ale orașului, în 1866. Fotograf citadin prin excelență, el a fost fascinat de arhitectura gotică, de monumentele medievale, de elementele decorative ale fațadelor, de la cele romanice la cele baroce și neoclasice. Lângă un ornament cioplit în piatră și ros de vreme al turnului de nord de la catedrala Sf. Ștefan a imortalizat un personaj cu favoriți mari și o șapcă trasă pe ochi, spre a se feri de soarele puternic (Fig. 8). Tot acel bărbat apare, minuscul, lângă un uriaș fleuron de la crucea aceluiași foarte iubit lăcaș de cult din centrul Capitalei austriece, aflat în 1864–1865 într-un proces de restaurare. O altă imagine unde a plasat un personaj ca etalon uman a fost luată în curtea interioară a Abației Klosterneuburg, în 1856: sub o fereastră în arc frânt, cu un geam fragmentat în ochiuri mici, octogonale, stă rezemat de contrafort un domn îmbrăcat în pardesiu negru și având un țilindru lucitor, de mătase, pe cap. Compoziția amintește flagrant de *Vechea sacristie* de la Lacock Abbey fotografiată de William Henry Fox Talbot în 1845, folosind suportul de hârtie (calotip), unde apărea reverendul Calvert Richard Jones, amicul și învățăcelul întru artă fotografică al autorului. Această asemănare, fie chiar și întâmplătoare, demonstrează că Groll era un artist informat asupra mișcării fotografice europene care probabil cunoștea opera lui Talbot.



Fig. 5. Grup de ţărani din Krassowa, 1859–1861, Photoinstitut Bonartes.



Fig. 6. Tabără de ţigani lângă Reşiţa, 1859–1861, Photoinstitut Bonartes.

Praga, Cracovia, Salzburg, Graz și alte orașe ale imperiului au beneficiat de atenția documentară a artistului. În Praga a pozat Podul Carol, Primăria, celebrul ceas al acesteia, Palatul Belvedere, Palatul

Czernin, Catedrala Sf. Vitus, etc. Alături de imagini de ansamblu făcea și detalii care se constituiau în adevărate studii asupra stilului monumentului.

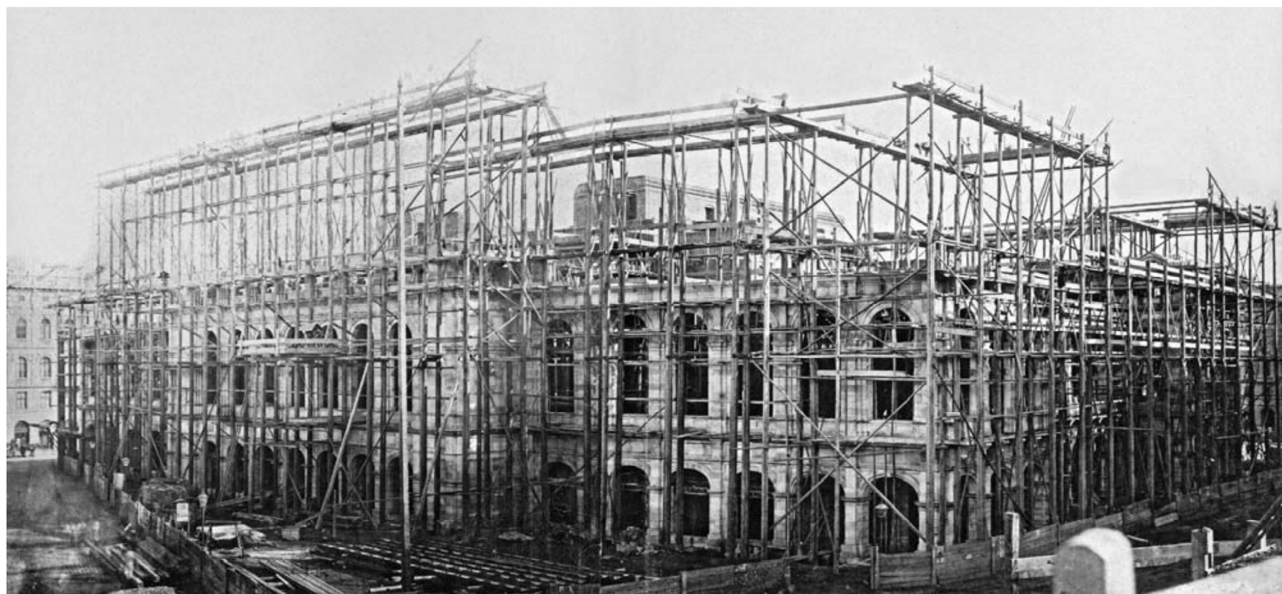


Fig. 7. Opera de Stat în construcție, 1865, Wien Museum.



Fig. 8. Detaliu de ornament architectonic de la turnul de nord al Catedralei Sf. Ștefan, Bundesdenkmalamt Wien.




Fig. 9. Aspect din expoziție.

Expoziția precum și amplul catalog însoțitor au fost coordonate de Monika Faber, reputat istoric al fotografiei și profesor la Photoinstitut Bornartes – instituție care a fost coorganizatoare a manifestării. La acest volum bine ilustrat au contribuit cu studii de mai mare sau mai mică întindere și alți autori. Astfel Elke Doppler semnează articolul *Andreas Groll als Vedustis? Fotografie und Melerei im Vergleich*, în care identifică o suită de schițe, acuarele sau stampe executate de diverși artiști folosind modele fotografice. În *Archäologischer Frühling. Aufnahmen historischer Baudenkmäler in Böhmen*, Petra Tranková tratează despre imaginile cu monumente istorice luate de fotograf în ținuturile Boemiei. Andreas Nierhaus se ocupă în comunicarea *Architektur-Bilder. Zu den Fotografien von Andreas Groll im Wien Museum* de reproducerile aflate în patrimoniul muzeului ce a organizat expoziția pe care le-a făcut maestrul după anumite proiecte de construcții ale arhitecților Theophil Hansen, Julius Premer, Valentin Teinrich, etc. Studiul cel mai extins, cu care se și deschide catalogul aparține Monikăi Faber și se intitulează *„...mit aller Kraft auf die Photographie verlegt...” Annäherungen an das Berufsbild eines frühen Fotografen* (p. 27–95). Catalogul se încheie cu o cronologie a vieții fotografului, o listă a albumelor publicate în timpul vieții, o utilă bibliografie, o anexă cu fișele complete ale tuturor reproducerilor și un indice de nume. Astfel, volumul ce a însoțit expoziția se prezintă ca un însemnat instrument de lucru pentru oricine este interesat de perioada de pionierat a artei fotografice.

Prin vasta și variata sa operă, Andreas Groll a lăsat posterității un portret viu al Vienei și al Imperiului Habsburgic din momentul său de apogeu.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Jean-Étienne Liotard*, Royal Academy of Arts, Londra, 24 octombrie 2015–31 ianuarie 2016

La Royal Academy of Arts din Londra a fost deschisă, în intervalul deja menționat, ampla expoziție *Jean-Étienne Liotard*. Pentru cercetători ca și pentru amatorii de artă acesta a fost un eveniment foarte important ce merita o deplasare în capitala Marii Britanii, așa cum am făcut noi în ultimele zile ale lunii

ianuarie 2016. În această retrospectivă organizată unuia dintre cei mai prolifici și prețuiți portretiști ai aristocrației și capetelor încoronate din Secolul Luminilor au fost adunate peste 70 de lucrări în ulei, creion, cărbune, acuarelă și, mai ales, pastel – tehnica preferată a artistului. Operele de pe simeză proveneau din mai multe muzee și colecții particulare europene. Deși artistul a avut strânse legături cu Anglia unde a locuit în mai multe rânduri, aceasta este prima expoziție ce-i este organizată în Regatul Unit, rod al colaborării dintre National Galleries of Scotland și Royal Academy. De altfel, înainte de a fi prezentată la Londra, expoziția a fost deschisă la Scottish National Portrait Gallery din Edinburgh între 4 iulie și 13 septembrie 2015.

În secolul al XVIII-lea, Orientul Apropiat începuse a fi tot mai iubit și râvnit de elita occidentală. Mătăsurile, șalurile, blănurile, marochinăria, tutunul și cafeaua, rahatul, șerbetul și dulceața au pătruns la curțile europene și, în pofida scumpetei lor, făceau deliciul celor foarte bogați. (Nu trebuie uitat că, un burghez de geniu, sobru în gusturi și stil de viață datorită credinței sale protestante, așa cum era Johann Sebastian Bach a închinat cafelei o cantată de mare savoare prin ironiile din text și prin voioșia ariilor.) Era de bonton ca o regină, o contesă sau ducesă, să aibă în slujbă un abisinian, buzat, cu păr creț și piele neagră, înveșmântat în straie strălucitoare și cu turban în care avea înfiptă o pană de struț. În compozițiile mai libere ale plasticienilor – nu în acelea de aparat – alături de frumoasa și eleganta aristocrată era adesea impostat și un asemenea mic slujitor ce-i purta trena, îi ducea în lesă cățelușul ori maimuțica, aducea tava cu cafea ori cofeturi sau vreo tipsie plină cu fructe exotice ce se potriveau cu aspectul său la fel de exotic.

Pe lângă misiunile diplomatice trimise la curtea „Marelui Turc”, cum era denumit sultanul, începuseră a fi întreprinse și voiajuri de plăcere la Constantinopol și în ținuturi mai apropiate sau mai îndepărtate din Imperiul Otoman. Liotard s-a alăturat unei asemenea excursii și a rămas în zonele însorite de pe malurile Bosforului mai bine de 4 ani.

Liotard a fost elvețian și s-a născut, în 1702, într-o familie de hughenoți francezi, ce se refugiaseră la Geneva după revocarea Edictului de la Nantes, în 1685. Miniatura fiind genul preferat al aristocrației de la începutul secolului al XVIII-lea, tânărul a deprins tehnica mai întâi în orașul natal apoi la Paris, unde s-a mutat în 1723. Sârguincios și talentat, și-a găsit repede o clientelă generoasă care i-a încurajat eforturile. Era, însă, stăpânit de curiozitate și de dor de ducă, așa că a dus o existență peripatetică mutându-se dintr-o țară într-alta și de la o curte domnitoare la alta, devenind o celebritate a epocii.

S-a specializat în pastel, tehnică destul de dificilă pentru care este necesară multă măiestrie și exercițiu constant pentru a o stăpâni și a o duce la perfecțiune, la fel ca în activitatea unui solist reputat dintr-o mare orchestră simfonică. Într-o vitrină era expusă o trusă de pasteluri ce nu-i aparținea artistului prezentat ci altui contemporan, dar fusese adusă pentru ca publicul să vadă micile batoane de crete diafan colorate și să înțeleagă laboriosul travaliu al unui artist pastelist care, prin hașură și pată sugerează carnația, volumetria, materialitatea veșmintelor la fel ca unul ce folosește penelul și poate reveni ori de câte ori vrea asupra picturii sale.

În 1735 a făcut o călătorie în Italia și a stat o vreme la Roma unde a intrat în anturajul familiei Sturat, pretendentă la tronul britanic, ce se afla în exil. Acolo a executat mai multe portrete, inclusiv prințului Charles – Bonnie Prince Charlie (Drăguțul prinț Charlie), cum îl alintau partizanii săi în timpul aventuroasei debarcări în Scoția, din 1745, când a ridicat poporul și a avut loc Răscoala Iacobită, încheiată în chip dramatic, cu înfrângerea în bătălia de la Culloden și fuga, cam rușinoasă, a Tânărului Pretendent, deghizat în femeie.

În timpul șederii la Roma a întâlnit doi aristocrați britanici în drum spre Levant: John Montagu, al 4-lea Conte Sandwich, și William Ponsonby, viconte Duncannon și viitor lord Bessborough care imediat l-au angajat și l-au luat cu ei dându-i însărcinarea să imortalizeze scene din timpul voiajului, costumele naționale și locurile pitorești. Acesta a fost momentul ce a electrizat creația și viața lui Liotard: s-a îndrăgostit de Orient, a adoptat vestimentația specifică zonei, și-a lăsat o barbă foarte lungă, a purtat calpac – chiar dacă nu deținea rangul cuvenit pentru aceasta - și s-a intitulat „pictor turc”, fapt ce i-a adus mare success în saloanele europene fascinate de mirajul Orientului. Nu a mai părăsit Constantinopolul timp de 4 ani și s-a asimilat perfect mediului. A găsit o piață avidă de portrete în lumea bogată a diplomaților și a negustorilor din țările apusene rezidenți în cartierul franc al capitalei otomane. Mulți dintre cei care-i pozau alegeau straiele strălucitoare ale ținutului și renunțau la perucile, dantelele și mătăsurile specifice modelor de acasă. Liotard și-a făcut o colecție de veșminte orientale pe care adesea a folosit-o pentru a completa ținuta modelelor.

A avut, însă, și modele musulmane, unele găsite chiar între oficialii Sublimei Porți precum însuși *Marele Vizir*. Atras de spectacolul străzii, a surprins și anumite scene ce reflectau specificul vieții zilnice din capitala sultanilor. *Doamnă în costum turcesc și slujitoarea sa la hammam* (Fig. 1) reprezintă o elegantă localnică, cu degetele vopsite cu hena, purtând *nalâni* (papuci din lemn, folosiți pentru a proteja de praf și

noroi încălțămintea fină, din marochin), având capul înfășurat, foarte savant, într-un bariș amplu și ținând în mână un lung ciubuc în vreme ce se adresează unei fete naive, cu privirea uşor speriată şi respectuoasă ridicată spre stăpână. Din aceeași perioadă datează *Piticul Ibrahim*, *Tânără femeie din Constantinopol*, *Slujnică servind ceaiul*, *Doi muzicanți turci*, *Femeie citind pe divan* (Fig. 2) precum și chipul patronului său, *vicontele Duncannon*, al *doamnei James Fremeaux* (născută Margaret Cooke), al lui *James Nethorpe*, al lui *Richard Pococke*, toți îmbrăcați în costume turcești. Pentru o compoziție în ulei au pozat, într-o atmosferă tihnită, intimă, *domnul Levett și domnişoara Hélèn Glavani*, aşezați pe sofa, ea cântând la o lăută, el cu turban și ciubucul la îndemână, numărând între degete boabele de chihlimbar ale mătăniilor. Artistul și-a schițat chiar camera simplă, fără ornamente, dominată doar de un mare divan plin cu perini moi (*The Divan House of Liotard in Constantinople*). Peste câțiva ani a luat chiar *portretul soției, Maria Fargues,* îmbrăcată ca o cadână și așezată pe colțul unei sofale, cu o privire destul de apatică. Într-o miniatură pe fildeș a imortalizat o frumoasă doamnă grecoaică, *Laura Tarsi* (Fig. 3), îmbrăcată fastuos cu o roche de catifea albastră deschis peste un ciupag de borangic, cu decolteu adânc, talia suplă strânsă într-o centură lată cu două paftale mari, rotunde; pe deasupra a luat un pipiri verde închis, cu mâneci evazate și broderii de fir metalic iar capul și l-a înfășurat într-un turban din șal scump.



Fig. 1. Doamnă în costum turcesc și slujitoarea sa la hammam, c. 1748-54, pastel, Orientalist Museum, Quatar.



Fig. 2. Femeie citind pe divan, c. 1748-52, ulei pe pânză, Galleria Uffizi, Roma.



Fig. 3. Laura Tarsi, o doamnă grecoaică, c. 1741, miniatură pe fildeş, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

S-au păstrat mai multe autoportrete în care artistul apărea cu barbă stufoasă, răsfirată pe piept, peste caftanul roșu din care se ițea un gât foarte firav, ce părea supus la mari cazne pentru a susține uriașa căciulă de blană. În colțul din stânga sus al unuia dintre ele s-a semnat și a datat lucrarea: *J. E. Liotard de Genève surnommé le Peintre Turc peint pare lui même à Vienne 1744*.

După ce a plecat de la Stambul a făcut un popas la Iași, ca oaspete al domnitorului fanariot Constantin Mavrocordat unde a executat mai multe portrete notabile pe parcursul celor aproape zece luni cât a poposit acolo, între 1742 și 1743. În expoziție au figurat *portretul Ecaterinei Mavrocordat*, soția domnitorului, gătită în haine bogate, cu un mic gugiuman pe creștet, așezată pe un jilț tapițat cu pluș grena și acela al unui curtean bărbos, cu giubea îmblănită cu hermină dar având pe cap o beretă de catifea ca în vremea lui Holbein, foarte neobișnuită pentru ținuturile noastre. E posibil să fi fost o fantezie a artistului, ori o lucrare executată din memorie, după mulți ani de la șederea în Moldova, căci altfel nu se explică acest acoperământ de cap, la fel ca și peruca albă, amplă, ca a unui aristocrat dintr-o țară apuseană, ce nu era în uz la boierii veacului fanariot. Ambele planșe au fost lucrate în cretă neagră și roșie, cu o finețe deosebită a tonurilor și o uimitoare bogăție a detaliilor. Tot de atunci este și un portret din profil al unei tinere românce, o femeie simplă dar îngrijit îmbrăcată, cu o cămașă cu altiță, toracele strâns într-un ilic și părul împletit într-o coadă ce a fost rulată la ceafă. Pentru vizitatorul român aceste lucrări erau de mare însemnătate și-l făceau să tresalte de emoție la vederea lor. Este interesant de remarcat că celebrul portretist elvețian a fost chiar contemporan al întregului veac fanariot, văzând lumina zilei în 1702 și închizând ochii în anul izbucnirii Revoluției Franceze, 1789.

De perioada moldovenească a artistului s-au ocupat istoricii de artă G. Oprescu și Remus Niculescu, ambii foști directori al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu": cel dintâi i-a consacrat lui Liotard un scurt capitol în solida sa lucrare de tinerețe *Țările române văzute de artiști francezi (sec. XVIII și XIX)* (Cultura Națională, București, 1926, p. 9–14) iar al doilea a elaborat un studiu de mare întindere *Jean Étienne Liotard à Jassy*, *1742–1743*, publicat în „Genava", periodicul academic al Muzeului de Artă și Istorie din Geneva (Tome XXX/1982, p. 127–166).

Revenit în Europa, a petrecut un timp la Viena și a fost prezentat viitoarei împărătese Maria Tereza pe care a portretizat-o, la fel și restul progeniturilor imperiale, inclusiv pe fiica ei, arhiducesa Maria Antoinetta, viitoarea nefericită regină a Franței, ce și-a sfârșit atât de dramatic existența prin pierderea capului pe eșafod (Fig. 4). Foarte recent, în 2014, a fost descoperită o pictură în ulei pe lemn, în *trompe l'œil*, ce prezintă capacul glisant al unei cutii de sub care apare chipul împărătesei austriece – o glumă în care artistul își demonstra formidabila măiestrie de a sugera iluzii optice și volumetrie acolo unde totul era bidimensional.

Au urmat alți ani de peregrinări, la Paris între 1746–1753, la Londra între 1753–1755 și apoi, din nou între 1772–1774 – în timpul ultimei șederi expunând de două ori la Royal Academy (1773 și 1774) – apoi iar la Viena, în 1762. În 1756 s-a însurat și anul următor s-a stabilit cu familia la Geneva. Deși percepea prețuri ridicate, arta sa era foarte apreciată și peste tot a primit comenzi. Era prețuit și pentru conversația sclipitoare și relatările despre Orient, făcute în diferite limbi pentru că era un poliglot de forță. Regele Ludovic al XV-lea și Delfinul, viitorul rege Ludovic al XVI-lea, mareșalul Maurice de Saxe, prințesa Augusta de Wales și fiul ei, George (viitorul rege George III), chipurile infantile ale prințesei Louisa Anne și a lui Henry Frederick, duce de Cumberland ce-și construise un castel din cărți de joc, i-au fost modelele cu sânge albastru. Când s-a aflat în capitala Angliei a surprins și trăsăturile marelui actor David Garrick, interpretul desăvârșit al rolurilor lui Shakespeare. Dar, stabilit în mediul burghez și protestant al orașului natal, nu și-a pierdut mușterii cu dare de mână, chiar dacă aceștia nu erau la fel de eleganți iar straiele lor sobre nu-i mai solicitau dexteritatea în tratarea mătăsurilor, voalurilor, dantelelor sau bijuteriilor strălucitoare, la fel ca acelea ale aristocraților din monarhiile vizitate. Nu a rămas insensibil nici la subiectele de gen, care nu includeau figuri ilustre: *Frumoasa ciocolatieră (Domnișoara Baldauf)* reprezintă o tânără drăgălașă și cochetă ce poartă, cu grijă, o tavă pe care se află o ceașcă plină cu ciocolată caldă și un pahar cu apă – delicatese ce se impuseseră între desfătările culinare ale aristocraților Iluminismului. Cum ciocolata intrase de curând în modă, Liotard a realizat mai multe compoziții având acest subiect pe gustul elitelor. Așa este *Prima ceașcă* unde o doamnă tânără și elegantă, cu roche verde și părul încrețit cu drotul, privește, încântată, spre slujnica modestă și supusă, ce-i aduce tava cu râvnita băutură caldă, înviorătoare. Prin cadrare și imediatețā, pare secvența următoare a unui film început cu *Frumoasa ciocolatieră*: slujnica apare doar parțial, obturată de marginea din stânga a planșei, reprezentată în profil, aplecată respectuos spre stăpână și dând mai jos la iveală doar mâinile care țineau tava. În altă lucrare din aceeași familie, *O doamnă turnând ciocolată*, privitorul este surprins de atmosfera intimistă în spiritul maeștrilor olandezi din secolul al XVII-

lea, preluat în special de la Pieter de Hooch: doamna, îmbrăcată în mătăsuri crem stă la o măsuță rotundă, concentrată să dozeze cât mai bine cacaoa necesară plăcutei băuturi. În spatele ei, pe perete, se vede un tablou cu un interior de lăcaș de cult ce pare a-i aparține lui Emmanuel de Witte, artist olandez specializat în asemenea compoziții cu interioare de biserici. Și acestea nu sunt singurele ecouri ale picturii veacului anterior din Țările de Jos: în *Tânără cântând în oglindă* apare o copilă cu gurița deschisă, făcând vocalize, ce amintește de fumătorii lui Adriaen Brouwer ce se jucau cu rotocoalele de fum cărora le dădeau drumul printre buzele strânse pâlnie; *La bella lectora* înfățișează o tânără elegantă care citește o misivă lungă. În *Tartina cu unt* a figurat un băiețandru care, concentrat și zâmbitor la ideea că se va regala curând, taie o feliuță de unt dintr-un calup pe care urma să o întindă pe o felie respectabilă de pâine. Prin această compoziție Liotard se arăta a ști să părăsească portretul de societate, lucrativ, spre a se conecta la traiectul unui confrate dedicat unor asemenea scene, lipsite de strălucirea nobleței de sânge dar nobile în intimismul lor cristalin, curat, al micii lumi burgheze, Jean Baptiste Siméon Chardin.



Fig. 4. Marie Antoinette, 1762, cretă neagră și roșie, creion și acuarelă, Muzeul de Artă și de Istorie, Geneva.

Lumea copilăriei și naivitatea vârstei întrebărilor au fost reprezentate admirabil de Liotard: în *Fetița cu păpușă, fiica artistului*, fină a arhiducesei Maria Tereza, este concentrată întreaga duioșie a tatălui pentru odrasla sa care, cu ochii sinilii și un ușor zâmbet pe buzele fragede, face gesturi cu degețelul ridicat și-și strânge la pieptul mic obiectul de joacă (Fig. 5). Atitudinea este foarte vie și are valoarea unui instantaneu fotografic deși era rodul multor ore de trudă și de atentă observare a fizionomiei modelului. Fetițele din lucrările sale sunt timide, mirate, au ochii curați, lucitori și buzele palpitând între întrebare și un neașteptat hohot de plâns. Așa apare *Maria Frederike van Reede-Athlone la 7 ani,* care ține în brațe un cățeluș negru, cu ochi sclipitori. Louisa Anne are privirea albastră, fixă și buzele mici întredeschise a uimire în vreme de George, prinț de Wales, ajuns la adolescență, are în el o mândrie amestecată cu siguranță și aroganță care anunță pe viitorul monarh ce a zăbovit timp îndelungat pe tronul Angliei (Fig. 6).



Fig. 5. Fetița cu  păpușă, Marianne Liotard, fiica artistului, c. 1775, pastel, Castelul Schönbrunn, Viena.

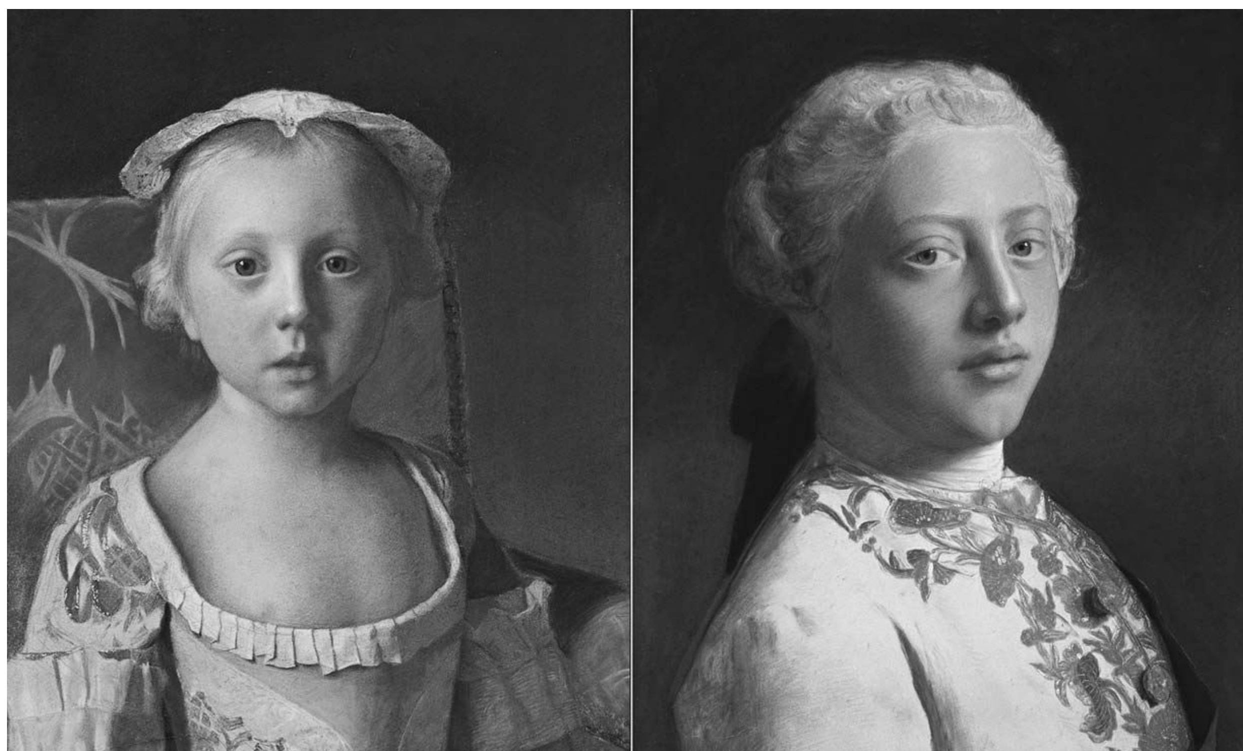


Fig. 6. Prințesa Louisa Anne și  prințul George de Wales, viitorul rege George III, 1754, pastel, The Royal Collection, Londra.

În ultima parte a vieții, de prin 1779, nu s-a mai simțit atras de portretistică – decât poate pentru a se reprezenta pe sine însuși – și s-a dedicat gravurii, naturilor statice și scrierilor. În naturi statice reușea performanțe deosebite prin redarea materialității tot ca maeștrii neerlandezi ai Secolului de Aur al picturii din țara lor: *Natură statică cu serviciu de ceai* este atât de naturalist tratat încât privitorul este tentat să întindă mâna pentru a lua o ceașcă din porțelan fin, chinezesc, de pe tipsie sau a înșfăca o linguriță de argint; *Natura statică cu prune, pere și smochine* stimulează papilele gustative. Pe cea din urmă autorul a scris „peint par J. E. Liotard âgé de 80 ans” – ceea ce denotă că era mândru atât de longevitatea sa artistică cât și de aceea a biologică.

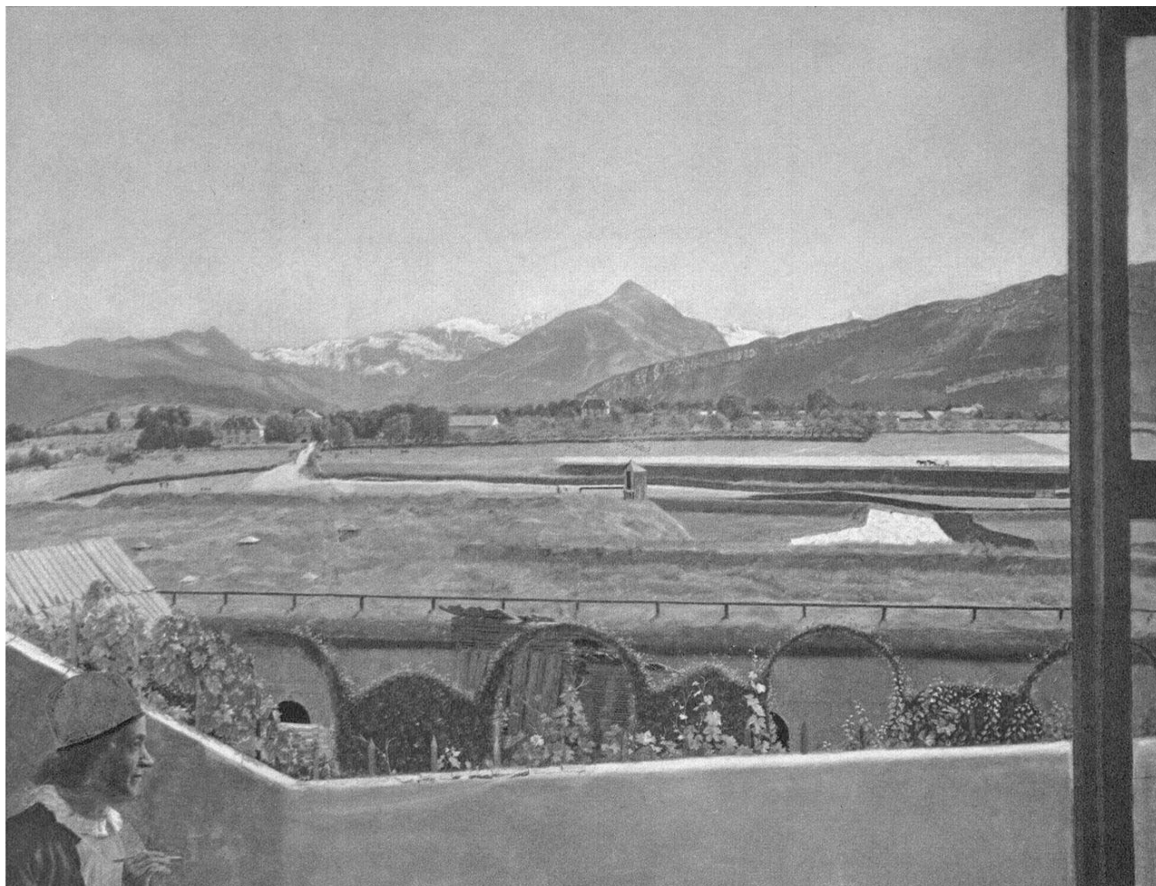


Fig. 7. O vedere din casa artistului de la Geneva, c. 1767, pastel și guașă, Rijksmuseum, Amsterdam.

Tot în ultima etapă a carierei și-a încercat mâna și în peisaj. *O vedere din casa artistului de la Geneva*, lucrată în pastel și guașă pe la 1768, îmbină un peisaj larg, cu o depresiune închisă la orizont de un lanț de munți semeți, cu piscurile înzăpezite, și parapetul terasei ce oprește natura să invadeze spațiul personal al artistului ce s-a reprezentat în stânga jos, din profil, cu un condei în mână și purtând o tichie roșie, ce-i dă aspectul unui maestru al Renașterii (Fig. 7). Întreaga compoziție este ciudată, revoluționară, anunțând pe impresioniști dar, în același timp, revendicându-se de la înaintași prin culorile plate și nuanțele stinse, ca de frescă, și felul cum s-a impostat, arborând o alură ce amintește de chipuri trasate pe un perete de Pisanello, Pinturicchio, Cosimo Tura sau Filippino Lippi. Dialogul cu maeștrii din vechime nu l-a părăsit niciodată, chiar dacă nu a fost manifest. Suita de autoportrete ce și-a făcut-o întreaga viață evocă preocuparea lui Rembrandt pentru analiza psihologică și consemnarea degradării trăsăturilor odată cu avansarea în vârstă – de la chipul aproape adolescentin, cu ochi mari, curioși, și păr creț, strâns în coadă, la spate, ce și l-a gravat în 1733, până la cele de bătrânețe, fie cu barbă colilie, fie ras și cu fes pe cap, aruncând către spațiul virtual, înspre privitor, un zâmbet larg – ce nu este prea departe de un rânjet ironic *à la Voltaire* – ce-i dezvăluie lipsurile din dentiție și-i schimonosește obrazul zbârcit (Fig. 8). În cel din urmă face un gest ciudat, misterios, de comunicare peste timp, cu brațul ridicat în unghi drept și arătătorul îndreptat spre exterior, în zona invizibilă a pânzei unde se află o draperie verde, de parcă ar fi un scamator ghiduș ce-și anunță spectatorii că urmează un număr de senzație.

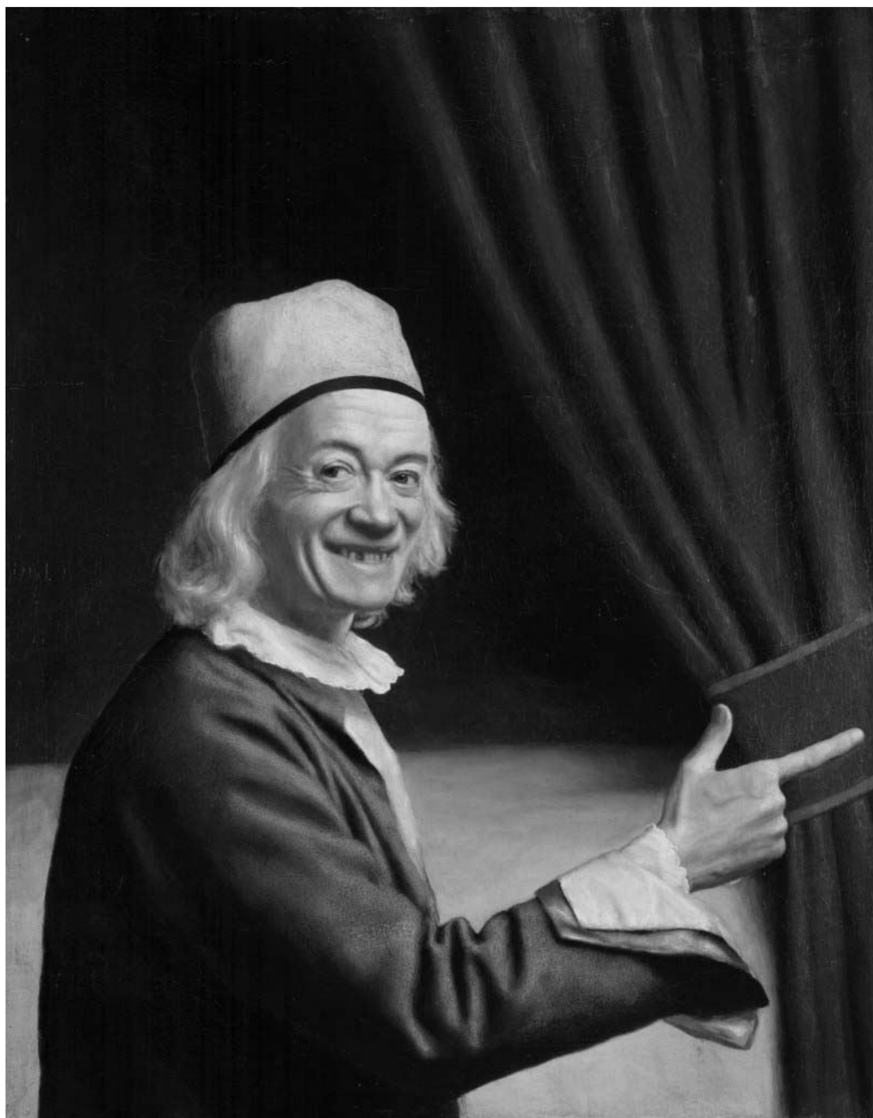


Fig. 8. Autoportret, c. 1770, ulei pe pânză, Muzeul de Artă și de Istorie, Geneva.

Recunoscut și prețuit portretist al înaltei societăți din Vechiul Regim, Liotard a închis ochii la timp, în 1789, spre a nu vedea ororile Revoluției și căderea unora dintre capetele ce le desenase în pastel. Dar, față de alți colegi dedicați pastelului, așa cum a fost Maurice Quentin de La Tour sau Rosalba Carriera ce au rămas cantonați în tematica salonului aristocratic apusean, Liotard a avut șansa de a cunoaște Orientul, de a savura leneveala pe divan și a descoperi moda constantinopolitană sau pe aceea fanariotă din Principatul Modovei, pe care le-a ilustrat, cu har și dăruire. Astfel, el aducea concretețe fanteziilor unor iluștri înaintași ori contemporani, dramaturgi, poeți sau compozitori ce, fără a fi luat contact cu lumea orientală, și-au imaginat-o și au pus-o în slovă ori în notă muzicală, precum Molière cu domnul Jourdain, „burghezul gentilom" ahtiat într-atâta de titluri și mărire încât era dispus să suporte o bastonadă pentru a putea primi un titlu de noblețe de la Marele Turc, sau Voltaire cu dramele sale *Tamerlan* și *Zadig*, ori Mozart cu opera *Răpirea din serai* și marșul *Alla Turca* din Sonata Nr. 11 pentru pian, compusă în 1783.

Ampla retrospectivă *Jean-Étienne Liotard*, a readus în atenția publicului chipul și opera unui artist din Secolul Luminilor, pe nedrept uitat, ce prin descoperirea ținuturilor răsăritene, a fost înaintemergătorul generației romanticilor ce aveau să ducă pe culmi nebănuite pasiunea pentru acele locuri însorite și colorate, întreprinzând acolo călătorii inițiatice și dezvoltând un gen foarte gustat de public, *orientalismul*, care la maestrul elvețian abia înmugurise.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Welten der Romantik*, Albertina, Viena, 13 noiembrie 2015–21 februarie 2016

La Muzeul Albertina din Viena a fost deschisă expoziția *Welten der Romantik* unde sunt adunate opere reprezentative pentru fenomenul cultural ce a luat amploare în lumea germană, la cumpăna dintre secolele al XVIII-lea și al XIX-lea întinzându-se până spre a cincea decadă a celui din urmă și afectând aproape toate domeniile creației artistice, de la literatură la plastică și muzică. Fără a-și propune să facă o prezentare exhaustivă a curentului european – exceptând inserarea în discurs doar a spaniolului Francisco de Goya y Lucientes – manifestarea se concentrează asupra contribuției plasticienilor austrieci, eminamente catolici, și contactele avute de aceștia în lumea protestantă a confraților din Germania de nord.

O contribuție însemnată la cristalizarea ideologiei, tematicii și sintaxei plastice romantice au avut studenții de la Academia de Arte din Viena care, reuniți prin afinități elective, au pus bazele „Frăției Sfântului Luca" (Lukasbund) și, părăsind atelierele școlii unde nu-și puteau împlini aspirațiile estetice iar evoluția le era frânată de o programă depășită și un tradiționalism rigid, au plecat la Roma și și-au stabilit sediul în mănăstirea San Isidoro de pe Monte Pincio, ce fusese demult abandonată de monahi. Fondatorii grupării au fost Friedrich Overbeck, Franz Pforr, Leopold Kupelwieser și Josef Führich. Toți purtau plete lungi, ce le ajungeau pe umeri și, semănând cu niște personaje biblice, au fost porecliți, la început în derâdere, Nazareeni. Dar ei au dus acest apelativ la renume prin opera ce au închegat-o, cu pasiune și dăruire, inspirându-se din plastica medievală târzie și din aceea a Renașterii timpurii. Multe dintre operele lor aveau caracter livresc iar sursele și le găseau în poeziile lui Novalis, în romanele tenebroase ale lui Tick și în scrierile teoretice ale lui Schlegel. Pentru Nazareeni, pe lângă compoziția cu temă religioasă, portretul ocupa un loc esențial în exprimarea plastică. Urmând preceptele Renașterii, acesta era limitat doar la trăsăturile faciale pentru ca realizatorul să se poată concentra exclusive asupra psihologiei modelului. Gâtul și umerii erau vag trasați iar mâinile nu era vreodată încluse în pagină. Desenul era preferat oricărei alte tehnici – deși au executat și portrete în ulei. În linia fină și revenirile ce închipuiau o suavă hașură ca în gravurile lui Dürer sau în grafica lui Holbein era concentrată întreaga forță a desenatorului. Julius Veit Hans Schnorr von Carolsfeld a adunat într-un caiet chipurile colegilor de breaslă și ale poeților și oamenilor politici pe care i-a întâlnit la Viena sau Roma în intervalul 1816–1824. Astfel, pe simeză au fost panotate cadrele ce-i reprezentau pe sculptorul Bertel Thorvaldsen, pe medicul Johann Nepomuk Ringseis din profil și cu beretă pe cap – amintind de trăsăturile lui Erasmus din Rotterdam – și Carl Barth, tot cu beretă. Autoportretele își aveau și ele locul cuvenit, impresionând prin investigațiile psihologice pe care le făceau autorii asupra lor înșile: Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff, care a avut o viață extrem de scurtă, s-a reprezentat la 20 de ani, într-un desen în peniță ca într-un instantaneu de fotografie actuală, cu obrajii umflați, suflând a pagubă și oboseală, având ochii larg deschiși iar sprâncenele ridicate a mirare (Fig. 1); un alt autoportret trasat în cretă îl arată posomorât, abătut, cu privirea în jos, ca un om copleșit de griji și nevoi, fără idealuri – legenda așternută chiar de el este, de altfel, elocventă: „destul de mizerabil" (Fig. 2). Pe lângă aceste schițe, tânărul artist a lăsat și un autoportret în ulei în care, cu pletele sale bălai, arăta ca un meșter din vechime cu care, desigur, încerca să se identifice prin modul de viață și prin creație.

Expoziția a fost organizată în funcție de marile teme ce i-au preocupat pe romanticii de limbă germană. În *Estetica liniștii* au fost incluși Caspar David Friedrich și Henry Füsseli, cel dintâi cu peisajele sale astrale, nepământești, al doilea cu scenele de noapte, de vis și coșmar (Fig. 3). *Noaptea lunii* a fost un alt segment al expoziției – pentru romantici, noaptea era receptacolul pericolelor și ororilor, timp al misterului și fricii, patronat de luna, enigmatică și rece, care accentua anxietatea. Sub razele metalice ale astrului nocturn siluetele de arbori sau edificii ruinate deveneau spectre înspăimântătoare. Întunericul era, prin simpla sa natură, amenințător.

Romanticii sunt cei care descoperă peisajul, pe care îl interpretau ca pe o metaforă a existenței umane. Erau preferate peisajele accidentate, cu munți falnici, cu piscuri golașe și prăpăstii înfiorătoare. Un sector al expoziției e fost etichetat *Traversarea prăpăstiilor* și acolo au fost incluse vederi din munți, cu genuni peste care se prăvăliseră arbori noduroși iar niște punți nesigure erau în plină construcție spre a lega marginile râpoase. Elementul uman era evidențiat în toată nimicnicia și caducitatea sa în comparație cu măreția și atotputernicia Naturii. În *Convoi de catâri pe Podul Dracului în drum spre Gotthard* de Peter Birmann, animale și oameni par minusculi pe cărarea muntelui în timp ce traversează structura arcuită peste un torent învolburat, ce degajă aburi albi (Fig. 4).



Fig. 1. Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff, Autoportret cu obrajii umflați, peniță, 1815, Staatliche Museum zu Berlin.



Fig. 2. Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff, Autoportret „destul de mizerabil”, cretă, 1815, colecție particulară.



Fig. 3. Henry Füsseli, Visul ciobanului, creion, 1786, Tate Britain.

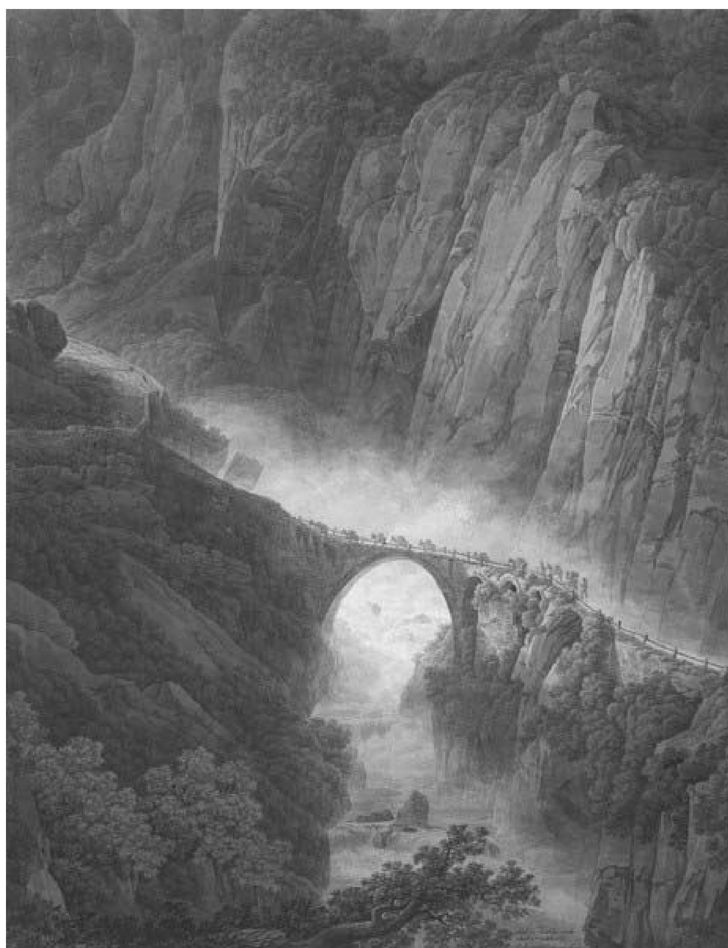


Fig. 4. Peter Birmann, Convoi de catâri pe Podul Dracului în drum spre Gotthard, sanguină, Albertina.

Folosind un vers dintr-o poezie a lui Mathias Claudius, „Căntec de seară”, a fost făcută trimiterea la altă temă abordată de romantici: ceața. Fenomen al naturii asimilat neliniștilor interioare, nesiguranțelor, aprehensiunii, obturării vederii și înăbușirii sunetelor, ceața era ideală pentru ilustrarea tuturor temerilor ce-i hăituiau pe artiștii romantici. În compoziția *Craiul Ielelor*, Moritz von Schwind combină halucinațiile personajului cu iluziile ce le crează valurile ceții. Cețurile din picturile lui Caspar David Friedrich ascund demarcația dintre cer și pământ, dintre spațiu și timp, dintre tangibil și iluzoriu, plasând totul într-o zonă eterică. Dar era atras și de aspecte mai sumbre și macabre precum expierea. În *Peisaj cu morminte*, lângă o groapă proaspăt săpată, groparul și-a lăsat casmaua înfiptă în pământul reavăn iar pe coada acesteia s-a așezat o pasăre de pradă, dornică de ospăț (Fig. 5).



Fig. 5. Caspar David Friedrich, Peisaj cu morminte, sepia, 1835, Staatliche Museen, Kassel.

Friedrich era maestrul necontestat al peisajelor marine, al depărtărilor nemărginite care dădeau aripi fanteziei. Pesonajele sale sunt mai totdeauna așezate cu spatele, meditând în fața întinsului de ape. Un singur bărbat este întors spre privitor, făcând opinie separată față de ceilalți protagoniști ai marii lucrări *Etapele vieții*, din 1834 (Fig. 6). Domnul cu țilindru și redingota cabrată gesticulează către un bătrân din prim plan ce se îndreaptă spre planul secund, pentru a se alătura grupului de pe faleza ce se deschide spre un golf pe care plutesc mai multe corăbii. O mamă grijulie, așezată pe iarba verde, supraveghează doi copii jucăuși ce ridică un steguleț. Prin pretextul petrecerii ceasurilor înserării la malul mării de către o familie burgheză au fost figurate, foarte plastic, vârstele omului. Ambarcațiunile erau și ele menite a sugera o ierarhizare similară: două bărci de pescari aflate în apropierea țărmului puteau fi copilăria, o navă mai mare cu pânzele pe jumătate coborâte, așezată în axul compoziției, poate închipui oboseala vârstei a treia în vreme ce alte două, din depărtare, cu toată velatura ridicată, pornite să cutreiere oceanul, ar fi asimilate vigorii vârstei mature, active și eficiente. Tema vârstelor omului era reluată de romantici la interval de vreo 200 de ani după ce maeștrii secolelor al XV-lea și al XVI-lea o frecventaseră cu asiduitate. La fel a fost situația cu anotimpurile sau ceasurile zilei. Philipp Otto Runge și-a concentrat toate eforturile pentru a desena, pe patru mari panouri, alegoria *Celor patru ore ale zilei*, încărcate de simboluri.

Un alt capitol al expoziției a fost intitulat *Înapoi la Evul Mediu – Mituri vechi și noi* și acolo au fost concentrate lucrările cu tematică inspirată de vechi legende și de personaje reale din istoria popoarelor germane. Cavaleri *sans peur et sans reproche* evoluau, în toată splendoarea costumelor lor de curte sau de luptă în pânzele pictorilor austrieci (Fig. 7). Arhitectura gotică a fost reevaluată și adesea inclusă de plasticieni în compozițiile lor de șevalet. Arhitectul și pictorul Karl Friedrich Schinkel, devenit director al Lucrărilor Publice din Prusia, aprecia atât de mult stilul gotic încât l-a considerat un simbol al arhitecturii naționale.



Fig. 6. Caspar David Friedrich, Etapele vieții, ulei pe pânză, 1834, Museum der bildenden Künste, Leipzig.



Fig. 7. Josef Führich, Rinaldo și Armida la bătălie, peniță cu tuș sepia, 1828, Albertina.

Peter Cornelius a dorit să creeze o artă „în totalitate germană” și a ales drept subiect opera capitală a lui Goethe, „Faust” spre a o ilustra într-un stil ce trebuia să sintetizeze spiritul germanic. Imaginile executate de el, linear, aveau sursa de inspirație în gravura lui Dürer. S-a apucat mai apoi să ilustreze „Cântecul Nibelungilor”.

Ilustrația de carte a avut în Julius Schnorr von Carolsfeld un reprezentant de marcă. El a fost autor al imaginilor ce au înnobilat Biblia. Romanticii au avut un însemnat aport la înoirea picturii religioase. În expoziție figurau 4 mari cartoane din suita cu *Stațiile drumului Crucii* (Fig. 8), desenate în creion de Josef Führich și pregătite pentru decorul mural al bisericii vieneze cu hramul Sf. Johann Nepomuk, construită între 1841–1846 după planurile arhitectului Karl Rösner. (După vizitarea expoziției am avut prilejul să vedem și lucrarea finită păstrată în lăcașul menționat, de pe Praterstrasse.)



Fig. 8. Josef Führich, Stațiile Drumului Crucii, cărbune, 1844–1846, Albertina.

În sfârșit, în segmentul intitulat *Demonul este în noi*, erau adunate lucrări în care erau explorate întunecimile spiritului. Idealul romanticilor era de a investiga străfundurile psihicului uman, lumea nevăzută, iar arta era mijlocul cel mai potrivit pentru o asemenea cunoaștere. Aici și-au găsit locul creații ale lui Goya și Füsseli.

Cum ținuturile germane nu produseseră o școală de artă națională reprezentativă în veacul baroc și, la începutul secolului al XIX se aflau mult în urma altor țări europene precum Franța, Anglia și Spania, apariția și dezvoltarea romantismului a readus plasticienii austro-germani pe o poziție eminentă în mișcarea de specialitate a continentului

Prin manifestarea de amploare de la Albertina, lumile și viețile romanticilor au fost relevate, în detaliu, cu toată complexitatea traiectelor pe care le-au parcurs.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Julia Margaret Cameron*, Victoria & Albert Museum, Londra, 28 noiembrie 2015 – 21 februarie 2016

La Victoria & Albert Museum din Londra a fost deschisă marea expoziție *Julia Margaret Cameron*. Manifestarea a fost ocazionată de împlinirea celor 200 de ani de la nașterea inegalabilei artiste și a celor 150 de ani de când i-a fost organizată prima expoziție de fotografie la South Kensington Museum, cum se numea pe atunci instituția organizatoare de astăzi (Fig. 1). Personalitatea sa vulcanică, voluntară, neconvențională,

modernă și feministă *avant la lettre* – total străină de convențiile și filistinismul societății victoriene – oferă o imagine plină de varietate și bogăție.




Fig. 1. Afișul și intrarea în expoziție.

Julia Margaret Pattle s-a născut la Calcutta, pe 11 iunie 1815 ca fiică a unui tată englez și a unei mame franțuzoaice de stirpe nobilă (care avea și ceva sânge bengal în vine). Părintele său era un înalt funcționar în Compania Indiilor de Est. Încă de mică, Julia a vorbit fluent engleza, franceza și hindi. La vârsta de 3 ani a fost trimisă în Europa spre a fi crescută de bunica franțuzoiacă. Apoi a fost educată în Anglia. La 19 ani s-a reîntors la Calcutta unde l-a cunoscut pe viitorul soț, Charles Hay Cameron, bogat proprietar de plantații de cafea în Ceylon. Domnul Cameron era văduv, avea deja doi copii și 20 de ani mai mult decât Julia Margaret. S-au căsătorit în 1838 și au avut un mariaj fericit al cărui rod au fost încă 6 odrasle.

După o ședere de 10 ani în India familia revine în Anglia în 1848. Prin relațiile ce le aveau s-au aflat tot timpul înconjurați de prieteni din lumea artelor și științelor. Casa lor era deschisă intelighenției britanice: pictorul prerafaelit William Holman Hunt și confratele portretist George Frederick Watts, istoricul Thomas Carlyle, savantul Sir John Herschel, romancierul William Makepeace Theckeray (celebrul autor al „Bâlciului deșertăciunilor" și al „Cărții snobilor scrisă de unul dintre ei", el însuși născut și crescut în India), poetul și dramaturgul Henry Taylor și Lord Alfred Tennyson, poetul laureat.

Julia Margaret Cameron era foarte bucuroasă de oaspeți, chiar dacă nu era o gospodină prea dedicată, fiind mai înclinată spre viața culturală și socială. Scria poezie și era o pasionată a stilului epistolar. Ținutei nu-i acorda prea mare importanță, era neglijentă și șleampătă, nepieptănată, cu îmbrăcămintea din materiale ieftine și, adesea, pătată și murdară. A fost poate unica doamnă din elită care nu a purtat corset și crinolină iar fusta îi atârna, informă, fără susținerea cercurilor metalice. Cum nu era o frumusețe nu a fost nici elegantă, așa cum fusese conaționala și colega sa întru pasiune fotografică Lady Clementina Hawarden. Chipul îi părea tot timpul posomorât, colțurile gurii totdeuna căzute a tristețe: o expresie de oboseală și apatie erau marca sa obișnuită (Fig. 2). Totuși, era o femeie foarte energică, impulsivă și imperativă fapt ce nu era trădat în vreun fel de trăsături.

În 1860 familia a decis să se mute în Insula Wight care era un loc de agrement al înaltei societăți britanice și unde chiar Regina Victoria avea o reședință de vară. Și-au cumpărat, la Freshwater, două căsuțe gemene ale unui marinar. Între ele a fost construit un turn spre a uni cele două corpuri. Noua locuință a fost

botezată Dimbola după numele uneia dintre plantațiile pe care le aveau în Ceylon. În 1863, când soțul și fiul cel mare au plecat în colonii să se ocupe de afaceri, doamna Cameron a rămas singură pentru un interval mai lung. Atunci fiica și ginerele i-au dăruit un mare aparat de fotografiat – cu dimensiunile 30,5 x 25 cm – spre a-și umple timpul cu luarea de imagini și a nu se plictisi în absența celor dragi. Atunci s-a declanșat o pasiune ce nu a mai părăsit-o tot restul vieții. Locuința a suferit modificări radicale pentru a putea fi adaptată noilor sale preocupări: depozitul de cărbuni a devenit laboratorul unde își pregătea plăcile cu colodiu umed și-și developa clișeele iar cotețul găinilor – rebotezat „casa de sticlă" – a fost transformat în studioul unde își așeza modelele în poză. Până și programul zilei s-a schimbat în funcție de orarul ei de lucru: servirea mesei nu mai erau respectată iar bucătăresa și fetele în casă fiind folosite ca model nu își mai puteau îndeplini treaba pentru care fuseseră angajate. Așa că odăile erau mai tot timpul în dezordine, nemăturate și pline de praf iar familia adesea flămânzea. În schimb, stăpâna era fericită și cuprinsă de euforie ori de câte ori obținea câte o fotografie de care era satisfăcută. În ianuarie 1864 i-a reușit primul portret, acela al unei fetițe din vecini, pe marginea căruia a scris, victorioasă: „Annie – my first success" (Annie – primul meu succes) (Fig. 3). În jurnalul pe care și-l ținea, cu rigurozitate, și pe care și-l intitulase *Analele casei mele de sticlă*, a consemnat acel moment epocal din viața ei: „Eram entuziasmată la culme. Alergam prin toată casa să caut cadouri pentru copil. Aveam impresia că ea făcuse, în întregime, poza. Am copiat-o, tonat-o, fixat-o și înrămat-o și, în aceeași zi, i-am oferit-o tatălui ei."



Fig. 2. Julia Margaret Cameron, portret de Henry Herschel Hay Cameron, fiul artistei, c. 1870, Victoria & Albert Museum.

Din acel moment s-a apucat să-și portretizeze prietenii iluștrii ca și femeile de servici. Avea un stil foarte personal de a lua portrete: era interesată exclusiv de trăsăturile psihologice ale modelului, cadra doar bustul și focaliza doar pe fața acestuia preferând ca sursa de lumină să vină de sus spre a evidenția fruntea, receptacolul gândirii, al vieții spirituale. Vestimentația la modă o ascundea sub o draperie amplă, întunecată, spre a nu distrage atenția de la chip și pentru a conferi atemporalitate modelului. Adesea, bărbaților le așeza pe cap o beretă de catifea ca în secolul al XVI-lea. În grupul de prieteni, majoritatea bărbaților purtau bărbi

mari, ce le dădeau aspect de patriarhi. Inclusiv soțul ei avea plete și barba colilie, foarte potrivită pentru a fi folosit ca personaj în tablouri vivante cu subiecte istorice sau biblice. Julia Margaret Cameron și-a diversificat tematica, alături de portretele intelectualilor de seamă – Tennyson, Browning, Darwin (Fig. 4), Taylor, Carlyle, Herschel, Longfellow, Watts – a executat și compoziții religioase în care își folosea prietenii bărboși, cameristele frumoase (Mary Hillier, Mary Ryan) și copiii vecinilor ce luau chipul îngerilor (unora atașându-le chiar aripioare!) sau al Pruncului Sfânt (Fig. 5). Henry Taylor cu pletele și barba sa lungă și albă a fost unul dintre cele mai frecvente – și docile! – modele, el întrupând fie pe regii biblici David și Ahasuerus fie personaje din piesele nemuritorului Shakespeare precum Prospero din „Furtuna" sau părintele Laurențiu din „Romeo și Julieta" când bunul monah îi oferea tinerei îndrăgostite licoarea ce avea să o cufunde într-un somn soră cu moartea. Propriul soț, domnul Cameron, l-a interpretat pe regele Lear și pe vrăjitorul Merlin din ciclul legendelor regelui Arthur. Pictorul G. W. Watts – al cărui stil portretistic o marcase profund – a fost imortalizat în chip de muzician cu violina în mână, vizitat de inspirația ce i-o aduc două muze nevârstnice (*Șoapta muzei*) (Fig. 6). Alăturarea de chipuri infantile și mature în compoziții simbolice era unul dintre jocurile dragi doamnei Cameron.



Fig. 3. Annie, my first success, January 1864, Victoria & Albert Museum.

Pe femei le imposta în profil, adesea cu părul despletit, deși profilul era evitat de portretiștii profesioniști ai vremii (exceptându-i poate doar pe cei dedicați genului documentarist, etnografic și antropologic). În marea majoritate a cazurilor, portretele erau etichetate cu numele unor muze, al unor personaje biblice sau istorice (Fig. 7). Pe lângă menajere și alte angajate ale casei, un model preferat era nepoata ei, Julia Jackson ce avea să fie mama scriitoarei Virginia Woolf. Aceasta din urmă va fi prima monografistă a fotografei publicându-și volumul în 1926. Trăsăturile fine, obrazul marmorean, privirea tristă și clară a Juliei Jackson a constituit semnul sub care a evoluat expoziția, el fiind ales pentru afiș și pentru coperta catalogului (vezi fig. 1).

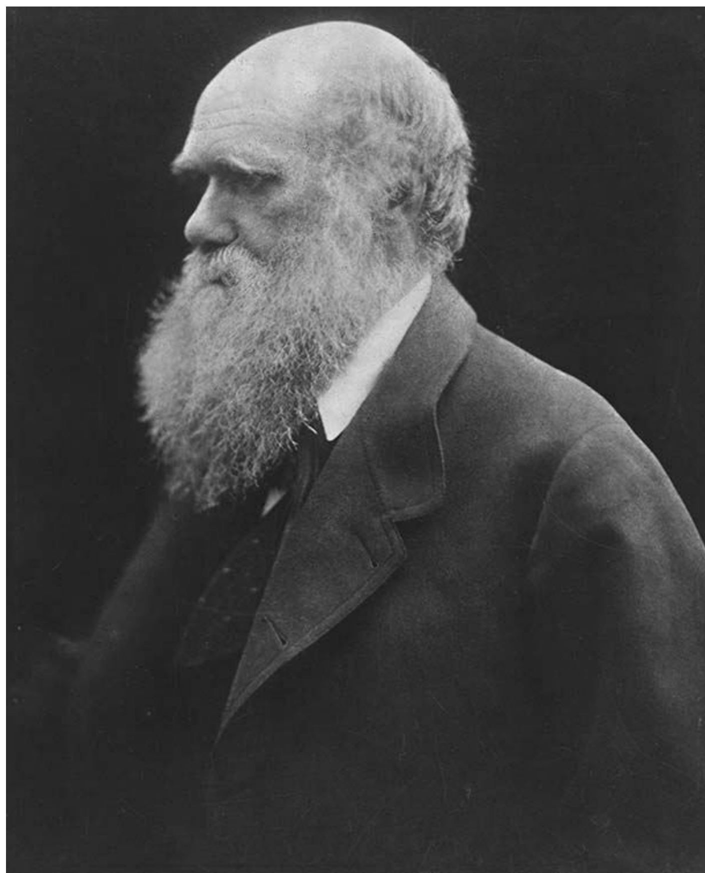


Fig. 4. Charles Darwin, 1868, Victoria & Albert Museum.



Fig. 5. La Madonna della Ricordanza, c. 1864, Victoria & Albert Museum.



Fig. 6. Șoapta muzei, 1865, Victoria & Albert Museum.



Fig. 7. Sappho, 1865, Victoria & Albert Museum.

Senectutea o atrăgea ca motiv de studiu, pe lângă domnii bărboși aducând în fața obiectivului o venerabilă femeie, zbârcită și aproape oarbă, care este o monumentală ilustrare a demnității și înțelepciunii. Autoarea a dat legenda: „Vârsta 94. Luată la aniversarea a 72 de ani a zilei cununiei.” Totuși, în altă parte, ea comenta că „Nici o femeie nu ar trebui să accepte a fi fotografiată între vârsta de optsprezece și optzeci de ani.”

A făcut și studii de copii, cu priviri naive sau întrebătoare, cu trupșorul gol sau abia acoperit cu o cămășuță albă (*The Infant Bridal; The Turtle Doves; Paul și Virginia*) (Fig. 8). Dacă fotografiile erau bune, nu totdeauna titlul ales se potrivea modelului, uneori fiind chiar distonant precum în cazul lui *Circe*, întrupată de o fetiță cu privire naivă și tristă ce este departe de creatura perfidă, versată într-ale magiei ce i-a vrăjit pe tovarășii lui Ulise (Fig. 9). În aceeași vreme, Lewis Carroll – autorul nemuritorului ciclu de povești „Alice în țara minunilor” – excela în portretistică infantilă, fapt ce i-a atras bănuiala de pedofilie.



Fig. 8. Paul și Virginia, 1864, Victoria & Albert Museum.

Cadrele doamnei Cameron erau de obicei neclare pentru că nu avea și nu folosea suportul de fixare a capului ce era un element esențial în studiourile fotografilor profesiniști, astfel că modelele adesea se mișcau în timpul expunerii îndelungate. O altă cauză a neclarității imaginilor era aparatul pe care-l folosea, ce era prea mare și mult mai potrivit pentru peisaje decât pentru portrete. Din acest motiv – dar și din acela al neglijenței copierii, spălării și finisajului ce revela zgârieturi, pete și amprente – opera sa a fost adesea criticată de comentatorii și cronicarii expozițiilor de specialitate unde își trimitea producțiile. Dar pe ea nu o preocupa perfecțiunea tehnică a imaginii ci doar încărcătura spirituală și simbolică a acesteia. Așa cum ea însăși se exprima, în portret dorea să surprindă „măreția interioară ca și trăsăturile exterioare ale omului”. Mare admiratoare a maeștrilor Renașterii italiene și a pictorilor prerafaeliți contemporani cu ea, încerca să le imite compozițiile și sintaxa plastică. Adesea își aranja modelul la fel ca într-o pictură ce-i plăcuse, precum *Beatrice Cenci* (Fig. 10) sau *Madonna Aspettante*. Pe unele dintre imagini scrisese chiar ea „indiscutabil prerafaelit”, „în maniera lui Rafael”, „O sibilă după maniera lui Michelangelo” sau „în stilul marmurei Elgin”. Era preocupată de a înscena teme biblice în stilul mânuitorilor penelului.



Fig. 9. Circe, 1865, Victoria & Albert Museum.



Fig. 10. Beatrice, 1866, Victoria & Albert Museum.

Sir Henry Cole, creatorul Expoziției Universale din 1851 de la Crystal Palace și primul director al Muzeului South Kensington (ce avea să devină, mai târziu, Victoria & Albert Museum sau, V & A, cum este astăzi abreviat de cunoscători), a fost un admirator al operei Juliei Margaret Cameron, i-a organizat o expoziție în noiembrie 1865 – singura dată când și-a prezentat creația într-un muzeu – și i-a achiziționat mare parte din lucrări. În luna mai 1865 artista a făcut cea dintâi vânzare a sa către o instituție publică: 65 de fotografii. În iulie și septembrie același an i-a mai fost reținută o suită de cadre. Între cei doi a existat un lung schimb epistolar care a oferit elocvente citate pentru fiecare dintre segmentele expoziției actuale. În 1868 Cole i-a oferit chiar spațiu de lucru în proaspăt-înființatul muzeu. Artista spera să își poată valorifica recentele creații. Unora le amplifica valoarea solicitând autograful modelului. Atunci l-a imortalizat și pe directorul muzeului iar imaginea respectivă a fost reprodusă în periodicul „The Graphic". În momentul de față muzeul deține o substanțială colecție de 250 de piese, atât din cumpărările succesive de la autoare cât și din donații ulterioare. Pe lângă aceasta, a fost păstrată și corespondența dintre Cole și Cameron, unele dintre misive fiind chiar expuse iar întregul set găsindu-se reprodus în catalog.

În 1874 s-a apucat de un proiect de anvergură: la sugestia lui Tennyson s-a ocupat de ilustrarea volumului de poeme al acestuia intitulat „Idylls of the King", ce fusese inspirat Poetului Laureat de legendele regelui Arthur. Doamna Cameron a început lucrul cu frenezia ce-i era caracteristică atunci când era pasionată de subiect. Își căuta modelele printre vilegiaturiștii sosiți în Insula Wight și aproape îi sechestra pe aceia potriviți pentru a-i poza. Nu totdeauna găsea ceea ce-și dorea – cu mare greutate s-a decis asupra celui ce trebuia să-l întrupeze pe Sir Lancelot iar pentru regele Arthur a ales un fierar bărbos și cu trăsături ascuțite. Cu podoaba capilară bogată și albă ca neaua, soțul ei era foarte potrivit a lua rolul vrăjitorului Merlin. Pentru a dispune de recuzita necesara au fost închiriate armuri și costume de la un teatru. Când nu era mulțumită de rezultat repeta de multe ori poza, până la epuizarea modelelor. Pentru *Despărțirea lui Sir Lancelot de regina Guinevere* a executat nu mai puțin de 42 de negative! Se produceau și situații comice pe care artista nu le gusta deloc și chiar o enervau. Astfel, într-unul dintre cadre, Merlin trebuia să își facă apariția dintr-un trunchi de copac. În studio fusese cărat, cu dificultate, un fragment de arbore scorburos iar soțul se strecurase înăuntru dar când a realizat că nu se poate mișca și nici nu mai poate ieși de acolo l-a curpins un râs homeric pe care maestra nu l-a înțeles și a devenit foarte agitată pentru că nu-și putea lua, în liniște, imagnile din cauza expresiei joviale și a mișcărilor spasmodice ale modelului.

În urma acestui proiect au rezultat 180 de negative din care au fost selectate doar 12. Dar, când artista a văzut că fotografiile folosiseră editorului doar ca bază de pornire pentru o ilustrație xilogravată la mici dimensiuni a fost total dezamăgită. Așa că, înaintea Craciunului anului 1874 a dat la lumină un volum „in folio" pe ale cărui pagini de carton a lipit fotografii de mari dimensiuni (34 x 27 cm) iar textul l-a scris chiar ea, de mână. Lângă pagina de titlu a amplasat portretul preferat al autorului înfășurat într-o pelerină neagră și cu părul în dezordine, fapt ce-l făcuse pe acesta să se compare cu un monah, astfel că titlul fotografiei a rămas cunoscut drept *The Dirty Monk* (Fig. 11) Elegantul uvraj – adevărată piesă de bibliofilie – l-a încântat pe poet. În expoziție au fost expuse, în vitrine, câteva pagini din această lucrare prețioasă (Fig. 12).

După încheierea acestui proiect, interesul artistei pentru fotografiei s-a diminuat. În 1875 familia a părăsit Dimbola și frumoasa Insulă Wight și s-a mutat, cu intenția de a rămâne definitiv în Ceylon. La plecare, când nu a mai avut mărunțiș pentru a plăti hamalii ce le căraseră pe vapor mobilele și restul bagajelor voluminoase – inclusiv două sicrie pregătite pentru somnul veșnic al ei și al soțului – i-a recompensat pe aceștia cu... fotografii, explicându-le că sunt de mare valoare. Era încă una dintre excentricitățile acestei femei de excepție! După aproape trei pătrare de veac, aceste imagini încă mai decorau pereții gării maritime din acea insulă, fiind depistate de Helmut Gernsheim atunci când și-a scris monografia ce i-a dedicat-o artistei.

Cât a stat în colonie, până la moartea survenită în 1879, a făcut destul de rar fotografie doar cu intenții documentare și rezervată exclusiv băștinașilor. Nu a mai abordat teme ambițioase, nici tablouri vivante, nici portrete care să-i solicite imaginația și mijloacele de expresie în care se perfecționase. Au rămas în urma ei circa 3 000 de fotografii răspândite în toată lumea, la mari muzee și biblioteci.

De-a lungul timpului i-au fost organizate mai multe expoziții și i-au fost consacrate mai multe monografii începând cu aceea a nepoatei, Virginia Woolf în colaborare cu Roger Fry[1], apoi a marelui istoric al fotografiei, Helmut Gernsheim[2], a lui Brian Hill[3] și, la începutul primei decade din secolul XXI, a Victoriei C. Olsen[4]. În 2003, în intervalul 6 februarie – 26 mai, a fost deschisă o mare expoziție la National

[1] Virginia Woolf and Roger Fry, *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women by Julia Margaret Cameron*, The Hogarth Press, London, 1926.

[2] Helmut Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, The Fountain Press, London, 1948.

[3] Brian Hill, *Julia Margaret Cameron: A Victorian Family Portrait*, Peter Owen, London, 1973.

[4] Victoria C. Olsen, *From Life: Julia Margaret Cameron & Victorian Photography*, Palgrave Macmillan, New York, 2003.

Portrait Gallery din Londra, mutată apoi la National Museum of Photography, Film and Television din Bradford (27 iunie – 14 septembrie) iar apoi transportată peste ocean, la J. Paul Getty Museum din Los Angeles (21 octombrie 2003 – 11 ianuarie 2004). Această importantă manifestare a fost intitulată *Julia Margaret Cameron, 19th Century Photographer of Genius* și a fost însoțită de un amplu catalog semnat de Colin Ford[5]. Și pentru actuala expoziție a fost editat un catalog de care s-a ocupat Marta Weiss care, pe lângă studiul introductiv și planșele în care sunt reproduse imaginile cele mai reprezentative, mai conține o bibliografie și două foarte utile anexe ce includ repertoriul lucrărilor – cu imaginea timbru a fiecărei fotografii – și corespondența trimisă de doamna Cameron lui Sir Henry Cole[6].

Publicul românesc a avut ocazia să vadă câteva fotografii de Julia Margaret Cameron în expoziția *Portretul englez*, deschisă la Muzeul de Artă al R.S.R. în intervalul noiembrie 1972 – ianuarie 1973[7]. Imaginile, ce proveneau din patrimoniul Muzeului Victoria și Albert, reprezentau chipurile lui Thomas Carlyle, Charles Darwin, John Herschel, Lord Alfred Tennyson, doamna Herbert Duckworth și un studiu de cap de copil, iar în catalog a fost reprodusă fotografia Poetului Laureat Tennyson[8].

Cu ocazia acestei cronici ne aflăm în măsură să publicăm o suită de imagini care nu au fost văzute vreodată în țara noastră altfel decât în publicații apărute în străinătate sau în traduceri[9]. Doar ilustrul profesor Larry J. Schaaf, prin înaltul statut ce-l deține între istoricii genului și prin relațiile sale cu instituțiile și colecționarii de fotografie, a putut să obțină dreptul de a-și ilustra studiul *Silver from Sunshine: the Photographic World of Szathmari*, publicat în volumul bicentenarului nașterii pionierului român al camerei obscure, cu un portret de Cameron[10].



Fig. 11. Alfred Tennyson *The Dirty Monk*, mai 1865, Victoria & Albert Museum.

---

[5] Colin Ford, *Julia Margaret Cameron, 19th Century Photographer of Genius*, National Portrait Gallery, London, 2003.

[6] Marta Weiss, *Julia Margaret Cameron: Photographs to electrify you with delight and startle the world*, MACK in association with Victoria & Albert Museum, London, 2015.

[7] Theodor Enescu, *Portretul englez*, în „Arta” nr. 1–2/1973, p. 69–71.

[8] Catalogul expoziției *Portretul englez*, Muzeul de Artă al R.S.R., București, 1972, p. 106.

[9] Helmut Gernsheim, *Fotografia artistică. Tendințe estetice 1839–1960*, Traducere și cuvânt înainte de Eugen Iarovici, București, 1970, fig. 14, 72, 73.

[10] Larry J. Schaaf, *Silver from Sunshine: the Photographic World of Szathmari*, în Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Szathmari, pionier al fotografiei și contemporanii săi*, București, 2014, p. 46, fig. 12.

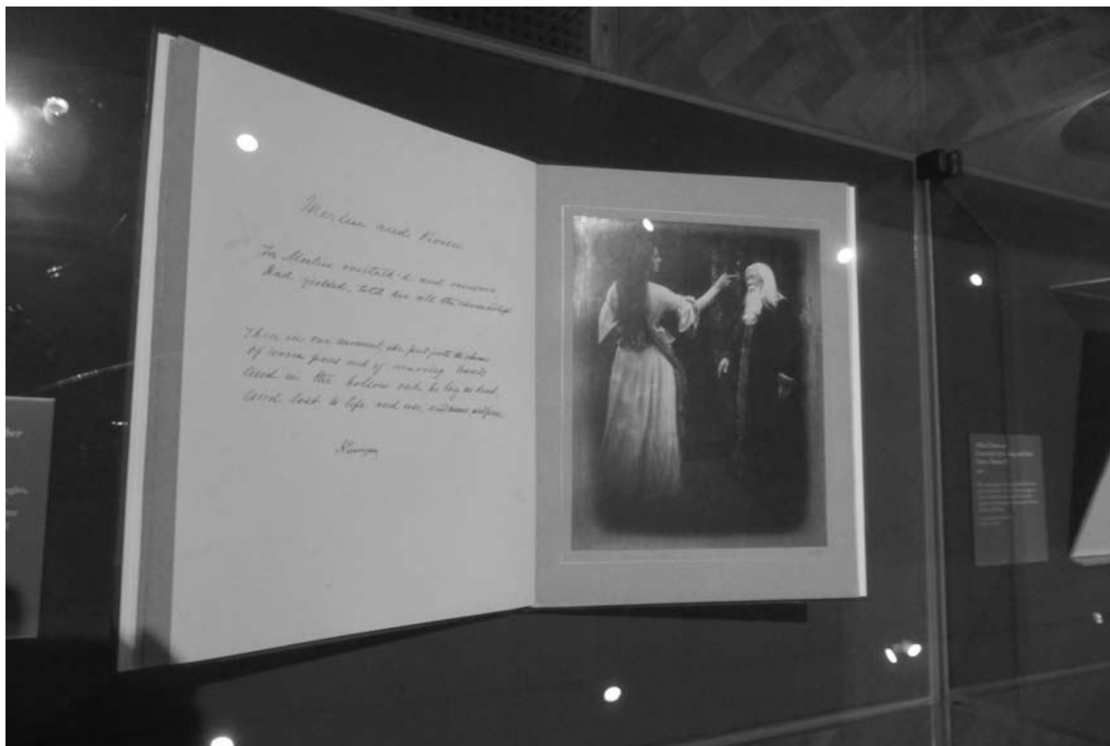


Fig. 12. Merlin și Vivien, în *Idylls of the King*, 1874, Victoria & Albert Museum.

În fața intrării în expoziție se afla un panou în care fusese plasat un geam tratat cu acid ce-i dăduse o nuanță albăstruie, aparent murdar. Vizitatorii se puteau așeza în spatele său iar amicii lor, privindu-i din cealaltă parte sau fotografiindu-i cu aparatul digital, obțineau o imagine flu asemănătoare cu portretele create de artistă. Aceasta pentru ca fiecare dintre cei care treceau pragul expoziției să se simtă, fie și pentru o clipă, unul dintre modelele marii portretiste.

Prin expoziția de la Victoria & Albert Museum, Julia Margaret Cameron s-a întors, după 150 de ani, acasă, în mediul unde a visat, a creat și și-a prezentat prima dată opera.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Eleganță și tradiție în moda feminină. De la Belle Époque la interbelic*, Muzeul Național Cotroceni, 3 martie – 29 mai 2016

La Muzeul Național Cotroceni a fost deschisă expoziția *Eleganță și tradiție în moda feminină. De la Belle Époque la interbelic*. Fastuoasele saloane ale Palatului Cotroceni, reședința principelui moștenitor Ferdinand și a principesei Maria, era spațiul cel mai potrivit pentru o asemenea manifestare organizată spre a onora sexul frumos în luna lui Mărțișor. Exponatele proveneau din două colecții particulare pe care posesoarele, Iulia Gorneanu și Oana Crețu, le-au pus la dispoziție, cu generozitate, muzeului și publicului vizitator.

Expoziția a fost aranjată în două zone distincte: Aripa Cerchez a palatului a fost rezervată toaletelor urbane, iar Cuhnia pieselor de artă țărănească atât de dragi fostei locatare cu sânge albastru a acestei reședințe. Prin cele două traiecte a fost ilustrată deosebit de bine societatea românească de la cumpăna veacurilor XIX și XX. Este drept că obiectele de secol XIX nu erau prea multe față de acelea interbelice, prevalente. De aceea, referirea la Belle Époque a fost cam hazardat aleasă în titlu căci nici una dintre toaletele complete și prea puține dintre obiectele disparate provenea din acea vreme, adică intervalul dintre 1870 și 1900, cu o eventuală extindere până la Marele Război.

Au fost văzut toalete de zi și de seară, de vizită, de ceai, de plimbare, de vară sau de iarnă. Pe manechine au fost așezate ținutele complete formate din bluză, fustă, capă, pălărie, diferite accesorii și bijuterii în vreme ce, în vitrine au fost adunate piese disparate din eleganța unei doamne cu pretenții.



Fig. 1. Imagine din expoziție, Sala Cerchez.



Fig. 2. Imagine din expoziție, nişa din Sala Cerchez.

La o analiză atentă a exponatelor poate fi constatată grija cu care erau finisate și preocuparea croitorului nu numai pentru estetica îmbrăcăminții ci și pentru comoditatea beneficiarului. O mulțime de elemente ascunse ochiului dar cunoscute de executantul veșmântul contribuiau la păstarea formei și la uşurătatea purtării: matlasarea pieptului și a umerilor, inserarea de balene ce țineau ridicat gulerul, mici greutăți de plumb cusute în tivuri sau în căptușeală care asigurau scurgerea savantă a cutelor, babe și moși pe marginea interioară ce făceau invizibilă închiderea îmbrăcăminții, mici nasturi mascați de care se prindeau diverse garnituri, etc.



Fig. 3. Imagine din expoziție, Sala Cerchez.



Fig. 4. Imagine din expoziție, Cuhnia.

Un alt aspect pe care l-a relevat expoziția de față este acela al decorului rafinat aplicat pe veșminte, al broderiilor din fir de mătase albă pe fond alb, al finelor dantele cu miriade de modele fitomorfe, al fileurilor pe care erau cusute paiete în diverse nuanțe cu irizări diafane, al marii varietăți de flori false – dar foarte convingătoare! – executate din material textil destinate pălăriilor de vară. Pe un pantof din mătase neagră al cărui toc era îmbrăcat în catifea de aceeași nuanță era prinsă o broșă în stil rococo, cu imitații de diamante și

safire din sticlă, atent cizelată. În anii 40 ai veacului al XIX-lea pantofii aveau aceeași formă și puteau fi schimbați dintr-un picior într-altul dacă se tocea cumva tocul unuia dintre ei. În expoziție s-a aflat o asemenea delicată pereche de pantofi de bal ai domnișoarei Sofia Kretzulescu, executați de celebrul producător francez de încălțăminte Dufossée ce, pe eticheta lipită în interior, se recomanda „Fourn[iseu]r de plusieurs Cours Étrangères" și-și dădea adresele magazinelor din Paris (20 Rue de la Paix) și Londra (23 Old Bond Street). Pe meșina fină cu care au fost căptușiți stătea scris, cu o caligrafie impecabilă, în cerneală neagră, numele posesoarei precum și precizarea în care picior să fie încălțați: *Gauche* și *Droit*.

O doamnă nu putea ieși din casă fără pălărie, fără mănuși, fără un săculeț – strămoșul poșetei de astăzi – și, dacă era vară, fără umbreluță de soare. Toate aceste articole erau menite unui decor sofisticat: mânerul umbrelei putea fi sculptat, putea fi făcut din baga sau chihlimbar, spre a nu fi scăpat din mână avea un șnur terminat cu un ciucure bogat, iar mătasea ce era întinsă pe structura metalică avea garnituri de dantelă atât pe suprafața ei cât și pe margine. Săculeții erau adesea cusuți chiar de purtătoare și-i demonstrau abilitatea și talentul de a închipui compoziții complexe cu peisaje și personaje romantice, cu animale sau scene galante inspirate de goblenurile franțuzești. Acestea aminteau de pasiunea cu care erau ornamentate punguțele de bani din veacul fanariot ce rămăseseră în uz, în mediile mahalagiilor, până târziu în mijlocul secolului al XIX-lea și câteva exemplare puteau fi văzute într-o vitrină. De la cumpăna dintre veacuri și până în anii '20 au fost la modă, pentru bal sau recepții dansante, micile poșete din zale de argint, cu mânerul dintr-un delicat lănțișor și un bogat decor floral ori geometric aplicat pe marginea care asigura închiderea prețioasei podoabe. În expoziție figurează mai multe asemenea poșete de gală. O bogată selecție de pălării completa expunerea, de la minuscula tocă la enormul acoperământ de cap al primului deceniu din secolul XX, cu voaletă, pene, flori – ce uneori le transformau în adevărate „grădini suspendate"! În voiaj, pentru protecție și eficiența transportării unui număr cât mai mare de plării, erau folosite geamantane rotunde, cu închizători și curele cu solide catarame.

Era foarte șic să ai un buchețel de flori proaspete prins la toaleta de seară în timpul petrecerilor din timpul Carnavalului, care țineau de la 1 ianuarie până la Lăsata Secului. Acestea erau mult apreciate și demonstrau averea purtătoarei ce-și permitea să și le procure în timpul iernii de la producători din străinătate, deoarece florile naturale erau greu de găsit și foarte scumpe în ținuturile românești în acel sezon. Delicatele mesagere ale primăverii erau potrivite într-un cornet din metal prețios, cu o prelungire din fildeș ce se introducea în decolteu și se asigura cu un lănțișor cu ac la capăt ce se înfigea în mătasea rochiei. Și o asemenea piesă valoroasă a putut fi văzută într-o vitrină, alături de multe ace de pălărie a căror varietate de decor nu mai poate fi menționată. Un alt auxiliar necesar la serate, baluri și dineuri era un *châtelaine* – broșă de care atârnau mai multe lănțișoare la capătul cărora erau prinse un flacon pentru parfum sau pentru „săruri" (foarte necesare în caz de leșin!), un carnețel cu file din fildeș pe care era notată ordinea dansurilor și numele cavalerilor cărora le fuseseră acordate, un creion și, eventual, o minusculă oglindă din argint. Evantaiul era, și el, o stringentă necesitate în sălile supraîncălzite unde se dansa și unde invitații erau înfierbântați de emoție și de efortul depus la cadril, mazurcă, vals și, mai ales, la complicatul cotillon cu care se terminau totdeuna petrecerile. Din timpurile vechi evantaiul a suscitat inspirația artiștilor și a devenit motiv de cercetare: în 1904, Georg Buk, istoric al costumului, a publicat, la Leipzig, în colecția Illustrierte Monographien, lucrarea *Der Fächer* iar peste un secol, Jane Roberts, în volumul *Unfording Pictures – Fans in the Royal Collection*, a dat la lumină și a comentat fabuloasele piese aflate, de generații, în posesia Majestății Sale Britanice (Royal Collection Publications, London, 2005). Din hârtie pictată, din mătase, din voal, dantelă sau pene, cu spițele din fildeș sau lemn traforat, cu mânerul de os, baga, sidef sau alte materiale, evantaiele prezentate cu această ocazie dădeau măsura gustului ireproșabil al purtătoarelor care știau să și-l acorde cu tonul general al toaletei îmbrăcate. Evantaiele cu pene de struț albe, negre sau, după caz, vopsite în diverse culori, au intrat în modă în jurul anului 1900 și și-au avut perioada de glorie în timpul Anilor Nebuni (Les Années Folles). În lumea doamnelor și domnișoarelor din înalta societate fusese instituit un cod secret de comunicare, în public, cu alesul inimii prin felul de mânuire a evantaiului: deschiderea sa lentă, integrală sau doar parțială, închiderea bruscă, lovirea sa, cadențată, de palmă, ridicarea sa spre ochi sau lăsarea pe lângă corp, toate aceste gesturi reprezentau mesaje pe care îndrăgostiții le înțelegeau mai bine și mai rapid decât dacă și-ar fi pierdut vremea cu scrierea și citirea unui bilețel de amor sau de despărțire.

În vitrine a putut fi văzut încă un articol indispensabil la petrecerile protipendadei, lornionul ce se preta și el la înnobilări prin materialul din care era făcut și decorul ce-l primea pe mâner.

Mai multe jurnale de modă erau lăsate, cu aparentă neglijență, pe o banchetă; unele conțineau tipare care permiteau doamnelor să-și croiască singure o toaletă ori să ofere croitoresei profesioniste o idee asupra tăieturii ultimului model de fustă sau de jachetă.

Dar, începând cu anul 1869 când principesa Elisabeta de Wied-Neuwied a devenit soția principelui domnitor Carol I şi a sosit în România, sufletul său de artistă înăscută s-a îndrăgostit de portul popular pe care l-a arborat, cu mândire, la multe petreceri și ceremonii ale Curții iar după ea doamnele din elită l-au adoptat, cu entuziasm. Principesa, apoi regina Maria, a fost, la rândul ei, pasionată de acest veşmânt comod și frumos care rezista în fața oricăror mode urbane. În Cuhnie au fost panotate fotografii din colecția muzeului gazdă ce o reprezentau pe suverană îmbrăcată în costum țărănesc, fie în parcul de la Cotroceni, fie pe pajiștile de la Peleş sau Bran, fie în „grădinile amintirilor" de la Balcik. Ea apărea fie singură fie însoțită de unul sau mai mulți copii, ei înșiși costumați ca mici păstori și păstorițe. Mai târziu, în anii '30, poza înconjurată de fiicele ajuse la maturitate sau de nurori și alte rude, toate purtând toalete asemănătoare cu aceea a regalei lor mame, poreclită „Soacra Balcanilor" pentru căsătoriile contractate în familiile domnitoare ale țărilor vecine.

Cuhnia, cu bolțile și pereții săi din cărămidă a fost spațiul potrivit pentru prezentarea colecție de straie țărănești ale Iuliei Gorneanu – această doamnă rafinată, bună cunoscătoare a costumului popular, avizată colecționară ce frecvent își „expune" colecția prin purtare, pe stradă sau la evenimente cultural-artistice, într-un mod foarte original și cu stil, la fel ca suverana evocată de fotografiile amintite. Datorită acestor piese am fost invitați la un voiaj prin zonele etnografice ale țării, din Maramureş și Oaş în Bucovina, din Pădureni în Banat, Mehedinți și Dobrogea, chiar până la Balcik. Cătrințe, zadii, oprege, ii, marame și năframe se alăturau pieptarelor și ilicelor cusute cu migală, brâielor și betelor țesute la război. O suită de paftale dobrogene, provenind de la aromâni sau de la populația musulmană demonstrau măiestria cu care erau lucrate acestea de bijutierii locali. Curator al expoziției a fost muzeograf dr. Ștefania Dinu, care a avut o admirabilă colaborare cu tezaurizatoarele acestor prețioaselor obiecte ale garderobei de altădată.

Într-o contemporaneitate ahtiată de fast și eleganță – de multe ori facilă, fără a fi dictată de un real bun gust sau măcar de unul obținut prin instruire ci doar de deriva pieței care oferă ceea ce, în străinătate, a ieșit din uz – expoziția *Eleganță și tradiție în moda feminină. De la Belle Époque la interbelic*, rod al unirii eforturilor și imaginației formale a celor două pasionate colecționare, a fost o fereastră deschisă spre vremurile de adevărată eleganță și stil din ținuta societății românești.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Schöne neue Welt– Traumhäuser rumänischer Migranten / Brave New World– Romanian Migrants' Dreamhouses / Minunata lume nouă. Case ale migranților români,* 21 noiembrie 2015 – 24 aprilie 2016, Muzeul Culturilor Europene, Berlin; 29 aprilie – 14 iunie 2016, CLB (Collaboratorium) Berlin

Un bătrân din comuna Certeze (Țara Oașului, jud. Satu-Mare) afirma despre consătenii săi care au emigrat în străinătate că lucrează acolo pentru a-și întreține familiile, dar totodată și pentru a demonstra că pot și merită mai mult. Își doresc case ca și ale celorlalți și în acest mod să devină persoane respectate, „să ajungă cineva"[1]. Astfel de noi case impozante, construite de migranți în localitățile de origine împânzesc întreaga Românie, iar asemenea povești legate de mobilitatea românilor în vestul Europei le întâlnim aproape la tot pasul. Ne sunt familiare fie prin experiența personală, mulți dintre noi având rude sau prieteni plecați să muncească în străinătate, fie prin intermediul canalelor media românești.

De mai bine de două decenii societatea românească stă sub semnul transformărilor generate de migrația internațională. Cu un procent de peste 13% de cetățeni, care muncesc și locuiesc în străinătate[2], România ocupă un loc fruntaș între statele europene la acest capitol. Una dintre cele mai vizibile consecințe ale amplei migrații românești este fenomenul construirii „caselor făloase", cum sunt adesea numite aceste construcții ridicate de migranții români în țara de origine, temă care a început în ultimii ani să fie tot mai des prezentată și documentată de presa, cercetătorii și artiștii români. Expoziția itinerantă *Minunata lume nouă. Case ale migranților români,* curatoriată de Beate Wild și Raluca Betea, își îndreaptă atenția tocmai asupra acestui fenomen actual, prezentând într-o formă inedită multiplele aspecte ale migrației externe și a boom-ului din construcții din Nordul României. Proiectul esteinițiat și organizat de Institutul Cultural Român din Berlin și

[1] Daniela Moisa, *From Occidental Houses to case făloase. Material Cultures of Success in Oaş County, Romania*, în *Brave new World – Romanian Migrants' Dream Houses*, București, 2016 (în curs de publicare).

[2] *Migration and Remittances Factbook 2011*, World Bank.

Departamentul Europa centrală și de sud-est din cadrul Muzeului Culturilor Europene Berlin. Expoziția a fost prezentată în perioada 21 noiembrie 2015 – 24 aprilie 2016 la Muzeul Culturilor Europene Berlin, iar din 29 aprilie până pe 14 iunie 2016 la CLB (Collaboratorium) Berlin.



Fig. 1. Muzeul Culturilor Europene Berlin ©SMB, Ute Franz-Scarciglia.



Fig. 2. Muzeul Culturilor Europene Berlin ©SMB, Ute Franz-Scarciglia.

Expoziția suprinde, prin intermediul unui număr de peste 250 de fotografii, diverse fațete ale acestui fenomencomplex. O mare parte dintre acestea sunt realizate de fotograful Petruț Călinescu în cadrul proiectului său *Mândrie și beton,* care a studiat în detaliu în perioada 2010–2012 nu numai viața migranților oșeni în Franța, dar și semnificațiile noilor case construite acasă și relația lor cu practicile sociale locale.[3] Este primul demers amplu în domeniul fotografiei documentare, care aduce în atenția publicului larg

[3] Pentru mai multe informații vezi http://mandriesibeton.ro.

mecanismele interne ale acestui proces. Pe lângă aceste fotografii, expoziția include și imagini mai recente, care prezintă situația actuală și care sunt rezultatul unei călătorii de documentare realizate de Petruț Călinescu în vara anului 2015. Alte fotografii din expoziție aparțin artistului Matei Bejenaru precum și unui număr important de cercetători care au documentat această temă în România și în țările de destinație.De asemenea, au fost folosite interviurile și rezultatele unor proiecte de cercetare, individuale și de grup, desfășurate în cadrul unor instituții din Suceava, București, Cluj-Napoca, Torino și Montréal.



Fig. 3. Muzeul Culturilor Europene Berlin ©Odeta Catana.




Fig. 4. Muzeul Culturilor Europene Berlin ©Odeta Catana.

Cele trei zone documentate în cadrul expoziției – Țara Oaşului, Maramureş şi Bucovina – s-au numărat încă de la începutul anilor ’90 printre regiunile cu cele mai numeroase plecări în străinătate. Experiența migrației interne din perioada comunistă e o caracteristică comună a acestor teritorii, reprezentând un factor important care a facilitat disponibilitatea de a emigra, odată ce acest lucru a devenit

posibil după ’89[4]. Pentru tot mai mulți, migrația a început să devină principala soluție de a ieși din impasul situației economice instabile din țară, care se caracteriza printr-o lipsă acută de locuri de muncă și salarii mici. Odată cu începutul anilor 2000, care au adus eliminarea vizelor Schengen pentru cetățenii români, munca în străinătate a devenit în aceste zone, ca de altfel în întreaga România, un fenomen de masă. Comunitatea locală joacă un rol foarte important în cadrul migrației externe, fapt ce determină ca membrii acesteia să aleagă aceleași țări de destinație ca și vecinii, rudele și prietenii lor[5]. Au apărut așa numitele localități „pilot”, care se caracterizează printr-un număr foarte ridicat de persoane plecate în străinătate și care antrenează și localitățile vecine în mișcarea migratorie[6]. De exemplu, în 2001 în localitatea Cajvana din Bucovina, peste 45% din persoanele active erau plecate în străinătate[7], cei mai mulți luând drumul Italiei. În anul 2005, în satul Certeze, 80% din familii aveau cel puțin un membru care muncea sau a muncit în vestul Europei, principala destinație a certezenilor fiind Franța, în special Parisul[8]. Și în zona Maramureș se întâlnește aceași situație. Este cazul localității Borșa, unde neoficial se estimează că în jur de 60% din populația activă a emigrat[9], mulți dintre aceștia câștigându-și existența în Milano.

În ceea ce privește domeniile de activitate, în țările de destinație mulți migranți români și-au găsit de lucru în construcții, în sectorul menajer, al serviciilor de îngrijire a bătrânilor sau în agricultură, iar banii puși deoparte sunt folosiți pentru construirea unor case mari în localitățile din care provin. Noile clădiri se disting de casele tradiționale ale acestor regiuni prin dimensiuni impozante, culori intense, fațade de sticlă, etaje numeroase, decorațiuni din granit și marmură, sculpturi și baluștri. Sunt aceste construcții materializarea visului de a avea propria casă, de a construi ceva care dăinuiește, pentru sine și pentru copii? Cu siguranță, însă ele înseamnă mult mai mult decât „acasă”. Atât elementele arhitecturale cât și decorația interioară – care abundă în mobilă modernă, aparatură electronică de ultimă generație – arată că punctul de referință la care se raportează proprietarii este modelul vestic. Casa nouă reprezintă stilul de viață modern, occidental și noua estetică însușită. Noile case nu sunt construite în țările de destinație, unde proprietarii lucrează și își petrec cea mai mare parte a timpului de peste an, ci doar în mijlocul comunităților de origine. Doar aici, doar pentru membrii propriilor comunități, ele devin semne vizibile ale muncii depuse și ale succesului dobândit în străinătate. Casele reprezintă astfel cheia recunoașterii sociale, asigurând prestigiul și onoarea familiei.

Titlul expoziției face aluzie la romanul omonim scris de Aldous Huxley (*Brave New World,* 1932). La prima vedere pare într-adevăr că avem de-a face cu o splendidă lume nouă, rezultată din împlinirea visului de a avea o casă modernă, occidentală. Însă dincolo de aceste aparențe, la o privire detaliată se întrezărește partea mai puțin vizibilă a acesti lumi, care constă în efortul mare depus de proprietari. Drumul până la ridicarea casei este extrem de anevoios. În anii ‘90 trecerea granițelor se făcea precumpănitor în mod clandestin. Intrarea pe piața de muncă era la început foarte dificilă. Odată ajunși în străinătate, mulți dintre migranții ilegali erau nevoiți să înnopteze în parcuri, în corturi sau în barăci situate la marginea orașelor. Fără permis de muncă, erau forțați să accepte orice fel de muncă pe care reușeau să o găsească. Treptat s-a dezvoltat o rețea informală, alcătuită în cea mai mare parte din rude, prieteni și cunoscuți, prin care noilor veniți li se facilita accesul la slujbe mai bune și cazări temporare, de cele mai multe ori în apartamente supraaglomerate. Ulterior, obținerea permisului de muncă și mutarea într-un domiciliu stabil făcea posibilă reunirea familiilor prin aducerea copiilor rămași în România.

---

4 Începând cu anii ’60 oșenii au practicat în număr mare munca sezonieră în alte regiuni ale României, lucrând în special la defrișarea pădurilor. Înainte de 1989 locuitorii unor localități din Bucovina făceau comerț cu animale în alte zone din țară, în timp ce maramureșenii erau angajați în diverse activități agricole sezoniere în special în Banat. Vezi Daniela Moisa, „Du couteau à la maison. Pratiques et matérialités de la réussite au village de Certeze”, în „Martor” nr. 16, 2011, p. 41, Amelia Tue și Cristina Toderaș, „Cajvana: Telephone-ordered or Mail-ordered Houses to Be Inhabited Only Three Times a Year” în „Societatea Reală” 4 (1), 2012, p. 45, Anamaria Iuga, „Objects that Travel with Emigrants from Maramureș”, în *Brave new World - Romanian Migrants' Dream Houses*.

5 Principalele țări de destinație ale migranților din Nordul României sunt următoarele:
2001 – Maramureș și Țara Oașului: Franța, Italia 17%, Portugalia 14%
Bucovina: Italia 26%, Germania 16%, Israel 15%
2011 – Maramureș: Italia 48%, Spania 20%, Franța 11%
Țara Oașului: Franța 38%, Italia 32%, UK 12%
Bucovina: Italia 54%, UK 10%, Germania, Spania 7%
(statistică realizată de Dumitru Sandu)

6 Dana Diminescu ed., *Visibles mais peu nombreux. Les circulations migratoires roumaines,* Paris, Maison des sciences de l'homme, 2003, p. 11.

7 Anda-Ioana Sfinteș, *Cajvana: Vernacular Architecture in Rural and /or Urban Context*, în *Societatea Reală* 4 (1), 2012, p. 19.

8 Daniela Moisa, *Du couteau à la maison. Pratiques et matérialités de la réussite au village de Certeze*, p. 35, *op. cit.*.

9 Remus Gabriel Anghel, *From irregular migrants to fellow Europeans: Changes in Romanian migratory flows*, în *Foggy Social Structures. Irregular Migration, European Labour Markets and the Welfare State*, eds. M. Bommes și G. Sciortino, Amsterdam, Amsterdam Univ. Press, 2011, p. 38, 42.



Fig. 5. CLB (Collaboratorium) Berlin ©SMB, Ute Franz-Scarciglia.


Fig. 6. CLB (Collaboratorium) Berlin ©SMB, Ute Franz-Scarciglia.

Chiar dacă între timp foarte mulți dintre migranți au ajuns să aibă un job bun sau afaceri de succes, durata de construire a caselor este una îndelungată. Deși sunt ridicate prin agoniseala proprietarilor, uneori aceștia nu reușesc să câștige suficient. În multe dintre cazuri, noile construcții devin manifestarea concurenței între vecini, care se materializează prin dorința de a avea „casa cea mai mare, cea mai frumoasă și cea mai modernă”[10]. Materialele de construcție costisitoare pe care le folosesc, continuele modificări arhitecturale și reamenajări interioare datorate dorinței de a fi în pas cu moda și de a fi câștigător în competiția între case prelungesc construcția pe durata mai multor ani. Criza economică este o altă cauză, care a produs transformarea visului într-un coşmar, conducând la abandonarea sau amânarea planurilor de construcție.

Alte fațete ale acestei lumi apar la o privire mai atentă. Noile case ajung să fie locuite foarte rar. Vârstnicii rămaşi în țară refuză în general să folosească aceste construcții și continuă să locuiască în propriile case, ocupându-se de îngrijirea nepoților şi a caselor nelocuite. Numai de Crăciun, Paşte şi în luna august satele se animă prin întoarcerea celor plecați. Lumea se întâlneşte şi face schimb de noutăți. În luna august au loc numeroase nunți fastuoase, după care satele amuțesc din nou.

[10] Daniela Moisa, *op.cit.*, p. 35.

Expoziția prezintă prin intermediul mai multor părți tematice pendularea între cele două lumi, țările vestice pe de o parte și localitățile de origine din România pe de altă parte. Sunt documentate modul cum trăiesc românii în străinătate (aspecte legate de locuire, homemaking, muncă, rețele sociale, conexiuni transnaționale) precum și fenomenul „euro-orfanilor”, termen care desemnează copiii lăsați în țară, singuri sau în grija rudelor, în timp ce părinții muncesc peste hotare. Trei ample frize cu peisajul idilic din Țara Oașului, Bucovina și Maramureș se desfășoară pe pereți, în timp ce o instalație audio acompaniază percepția vizuală. Acasă, în mijlocul peisajului pitoresc răsare noua casă, compusă din sute de panouri fotografice. „O clădire fragilă constituită din nenumărate pietre de construcție, fără contact cu pământul, fără fundație, plutind în aer … Casa ca purtătoare a unei imagini, întocmai ca o piesă de vestimentație la modă pe care proprietarul o îmbracă în vederea afișării statutul său în cadrul unui „târg al vanității”, așa cum afirmă arhitectul Xaver Victor Schneider, autorul conceptului scenografic al expoziției.

Fotografiile care formează fațadele casei prezintă diverse tipologii de construcții, poziționarea și relația cu clădirile din jur, sursele de inspirație, procesul de construire care se încadrează în caracteristicile arhitecturii vernaculare, a arhitecturii fără arhitecți. Pereții din interiorul casei redau prin intermediul imaginilor care îi compun interacțiunea oamenilor cu noile clădiri și dotările interioare ale acestora. Această parte detaliază și rolul pe care noile case îl au, în special în zona Oaș, în afișarea bunăstării și a succesului nuntașilor cu ocazia desfășurării luxoaselor ceremonii de nuntă. De asemenea, în pereții casei sunt „montate“ rame cu obiecte tridimensionale, precum mașini de lux, oglinzi, flori de plastic, materiale textile, considerate de proprietari ca fiind de prestigiu.

La ce să ne așteptăm în viitor, cum va evolua acest fenomen? Expoziția își propune să ridice tocmai astfel de întrebări și totodată să declanșeze dezbateri importante:

- Care sunt urmările pe termen lung asupra peisajului rural, asupra comunităților locale, din punct de vedere social, economic și ecologic?
- Ce se întâmplă când un peisaj amuțește?
- Care va fi soarta acestor case?
- Ce vor face a doua și a treia generație de migranți cu casele moștenite? Vor deveni o povară, de care vor încerca să scape, vânzând-o?

Proiectul expozițional a fost însoțit în ambele locații de un amplu program de evenimente conexe, care a avut scopul să prezinte în detaliu anumite aspecte și totodată să inițieze discuții la nivel internațional pe marginea problemelor enunțate anterior. Mai mult, prin intermediul prelegerilor, proiecțiilor de film și workshop-urilor organizate, au fost comparate dezvoltarea acestui fenomen în România cu situația din alte țări, analizându-se în detaliu asemănările și diferențele. Acest aspect este important deoarece fenomenul nu este specific doar pentru România, ci este prezent într-o formă asemănătoare în Turcia, Ungaria, Polonia, Serbia, Croația și în multe alte regiuni. Manifestările conexe au reunit un număr de peste 20 de specialiști din 8 țări (sociologi, antropologi, politologi, economiști, fotografi, jurnaliști, arhitecți, artiști, regizori și peisagiști).

Catalogul expoziției: *Brave New World – Romanian Migrants' Dream Houses*, este în curs de publicare la Editura Institutului Cultural Român, în acest an (2016).

Itinerarea expoziției în Berlin va fi continuată pe parcursul anilor următori cu un turneu internațional care va cuprinde atât capitalele principalelor țări de destinație din cadrul migrației românești cât și diverse orașe din România. Caracterizându-se printr-un format deschis, în continuă dezvoltare, *Minunata lume nouă. Case ale migranților români* își propune să completeze expoziția de bază cu noi părți, dedicate comunităților locale de migranți care trăiesc în țările în care proiectul expozițional va fi prezentat.

Raluca Betea
Institutul Cultural Român din Berlin

Titlul original al expoziției: *Schöne neue Welt– Traumhäuser rumänischer Migranten / Brave New World – Romanian Migrants' Dreamhouses*

**Fotografii realizate de:** Petruț Călinescu, Matei Bejenaru, Pietro Cingolani, Amelia Tue, Cristina Toderaș, Remus Gabriel Anghel, Anamaria Iuga, Daniela Moisa, Ionuț Dulămiță, Diana Necoară, Ciprian Vațe, Eli Bădică, Carmen Chașovschi, Laura Căpățână Juller, Andra Jacob Larionescu.

**Curatori:** Beate Wild și Raluca Betea

Proiect organizat de Institutul Cultural Român din Berlin și Departamentul Europa Centrală și de Sud-Est din cadrul Muzeului Culturilor Europene, Muzeele de Stat din Berlin (Koordinierung Ostmittel – und Südosteuropa am Museum Europaischer Kulturen, Staatliche Museen zu Berlin).

Expoziția *Edward S. Curtis: One Hundred Masterworks*, Palm Springs Art Museum, California, 19 februarie – 29 mai 2016

Christopher G. Cardozo, un pasionat colecționar și autor a câtorva volume dedicate operei fotografului Edward S. Curtis, a organizat o expoziție itinerantă în care a adunat o suită de 100 imagini reprezentative pentru modul în care maestrul a imortalizat pe „americanii originari” în mediul lor natural. Fotografia etnografică a avut un reprezentant de vază în Edward Sheriff Curtis (1866–1952) care şi-a consacrat întreaga viață constituirii unui corpus documentar în care să fie reprezentate toate triburile indiene din Statele Unite ale Americii şi Canada.

Numele şi opera lui Curtis nu sunt necunoscute românilor, în special publicului bucureştean. Fotografii de el au mai fost prezentate în câteva expoziții de răsunet deschise în Capitală de-a lungul timpului, precum *Vestul American* – amplă prezentare a mirificelor ținuturi apusene ale Lumii Noi şi a pionierilor care, prin temeritatea lor au cucerit un continent - organizată în primăvara anului 1974 la Sala Dalles de Amon Carter Museum of Western Art din Fort Worth, Texas (apoi itinerată în alte câteva oraşe importante ale țării), al cărei curator a fost dr. Ron Tyler, distins colaborator al revistei noastre (S.C.I.A. tom 5/2015), *Arta indienilor din America* la Bibiloteca Americană, în acelaşi an 1974, *Reflexe – imagini din America* la Muzeul Național de Istorie a României, din 1976, *Generații indiene, expoziție de etnofotografie americană de la Arhiva Națională Antropologică a Institutului Smithsonian din Washington, D.C.*, organizată de noi în intervalul octombrie-decembrie 1994, la Fotogaleria Gad de la Etaj 3/4 a Teatrului Național (sală actualmente dispărută) şi *Moştenire sacră: Edward S. Curtis şi indienii nord-americani,* organizată de Ambasada Statelor Unite ale Americii în rotonda Sălii Auditorium de la Muzeul Național de Artă al României între 8 iunie – 31 iulie 2006.

Edward S. Curtis se născuse în Wisconsin ca fiu al unui predicator. În 1887 a venit în Vest şi s-a stabilit la Puget Sound, în statul Washington pentru ca, în 1891, să se dedice fotografiei şi să se mute în oraşul Seattle unde a deschis un studio. Devine, în scurt timp, portretistul la modă al elitei. Dar activitatea aceasta, deşi profitabilă, nu-l atrăgea prea mult. Ieşea adesea în afara oraşului şi fotografia spectaculoasele peisaje din împrejurimi. În 1896 a avut primul contact cu băştinaşii: atunci a luat portretul unei bătrâne de 80 de ani, Prințesa Angelina, fiica şefului Seattle care dăduse albilor locul pe care se ridicase oraşul ce-i purta numele. Angelina era săracă şi-şi câştiga existența culegând scoici şi moluşte de pe malul oceanului pe care, apoi le vindea la piață. Acolo, pe plajă o şi întâlnise fotograful. Pentru a o convinge să-i pozeze, Curtis i-a dat un dolar fapt pe care bătrâna l-a apreciat foarte mult, remarcând că ar fi foarte profitabil pentru ea să fie mai des fotografiată decât să culeagă zilnic fructe de mare. O nouă ocazie de a cunoaşte populațiile indiene s-a ivit în 1899, când a primit funcția de fotograf oficial al expediției organizată în Alaska, de Edward H. Harriman, un magnat al căilor ferate.

Hotărârea de a realiza un mare portofoliu cu imagini ale tuturor triburilor indiene din Statele Unite era deja luată. S-a deplasat în capitala federală, la Washington, pentru a convinge oficialitățile de la Smithsonian Institution să-i subvenționeze proiectul, dar a fost refuzat sub cuvânt că planul său era mult prea amplu şi ar fi necesitat munca a 50 de specialişti, iar el singur nu ar fi putut-o finaliza. Peste câteva decenii el avea să demonstreze că fusese capabil să ducă la bun sfârşit acest proiect gigantic, cu mari eforturi şi aproape fără alte ajutoare, dar cu mare entuziasm şi pasiune.

Între 1898 şi 1906 a făcut călătorii pe cont propriu în zona nord-vestică în care era chiar el stabilit, apoi în sud-vest şi în Marile Preerii. Soția sa continua să conducă atelierul şi să facă portrete pentru a întreține familia – aveau împreună trei copii – şi a-i subvenționa proiectul. Dar Curtis şi-a dat seama că năzuințele sale îi depăşeau cu mult posibilitățile materiale şi s-a hotărât să solicite subsidii din afară.

În 1905 a ținut un ciclu de conferințe la Washington pe care şi le-a ilustrat cu imagini luate de el printre indieni şi pe care le proiecta cu „lanterna magică”. Expunerile sale s-au bucurat de mare succes şi au atras atenția preşedintelui de atunci, Theodore Roosevelt, care era un mare iubitor al Vestului. Avea să se apropie foarte mult de preşedinte, după ce acesta îl invitase, în 1908, la reşedința sa, să-l pozeze împreună cu întreaga familie, iar Curtis se împrietenise cu nepoții acestuia, cu care se juca şi făcea giumbuşlucuri. Fotograful obține protecție prezidențială şi recomandări către diverşi magnați. În 1906 i s-a adresat bancherului John Pierpont Morgan, considerat pe atunci cel mai bogat om al Americii şi un generos mecena, şi obține de la acesta mult doritele sume necesare continuării lucrării. El preconizase că-şi va încheia documentația în 5 ani şi că are nevoie de 75 000 de dolari pentru deplasări, materiale şi cheltuieli

neprevăzute. Pierpont Morgan îi condiționează patronajul și ajutorul de publicarea imaginilor, așa că a fost proiectată tipărirea a 20 de volume de text și ilustrație în 500 de exemplare din care mecenatul trebuia să primească 25 de exemplare și 300 de fotografii separate. Datorită acestui sponsor, în 1907 apare primul volum din *The North American Indian*, prefațat de președintele Roosevelt. În 1909 a fost fondată o companie specială purtând acest nume. Din păcate, Pierpont Morgan moare în 1913 dar fiul acestuia preia contractul și continuă să subvenționeze proiectul, însă cu o pauză de aproape 10 ani, sponsorizarea fiind reluată abia din 1922.

În 1911, când fuseseră publicate doar 8 din cele 20 de volume, Curtis a făcut un nou turneu de conferințe pentru a aduna fonduri. Folosea diapozitive făcute după fotografiile sale pe care le colora de mână. Și, pentru a-și introduce auditorii în atmosfera specifică a ceremonialurilor tribale, expunerea era însoțită de muzică interpretată de o orchestră după compozițiile lui Henry F. Gilbert, inspirată de folclorul indian cules chiar de conferențiar și înregistrat pe cilindri de ceară, pe fonograful lui Edison.

Pentru atingerea scopului final, Curtis a îndurat multe privațiuni. Petrecea mai tot anul pe drumuri, în condiții precare de locuire și igienă. Își transporta aparatele și materialele pe catâri. De multe ori i s-a întâmplat ca acești catâri să scape poverile în apă ori să cadă cu totul în prăpăstii, pierzând rezultatul unei săptămâni de lucru. De patru ori indienii au deschis focul asupra lui, crezându-l vrăjitor. Dar el era deosebit de tenace și nu lua în seamă asemenea lucruri. Uneori străbătea de mai multe ori aceeași distanță, revenind pentru a-și fotografia modelul în lumina dorită. Era foarte bun diplomat și nu-i lua pe băștinași prea repede; dimpotrivă, se așeza în preajma satului lor și aștepta timp îndelungat pentru ca aceștia să se acomodeze cu el, să-l agreeze, să capete încredere în el și să vină chiar ei să-i propună să le facă portretul. Fusese poreclit „The Shadow Catcher” (Cel ce prinde umbre), pentru abilitatea sa de a face fotografii. Dar lui îi plăcea să se definească drept „misionar” pentru că, la fel ca părintele său, și el îndeplinea misiunea sacră de a aduna pe clișeele de sticlă chipurile și mediul de viață al unei rase care, în acel moment, părea pe cale de dispariție.

Fotografiile sale se plasează la granița dintre etnografie și artă, având preponderență cea din urmă. A fost chiar criticat pentru lipsa de autenticitate din vestimentația diverselor modele unde se repetau, de la unul la altul, anumite elemente sau piese decorative. Intențiile sale declarate erau de a prezenta indianul într-o lumină idilică și cu aura de „bun sălbatic”, neafectat și nealterat de contactul cu albii, ceea ce era foarte dificil după o coabitare, mai mult sau mai puțin pașnică de 200 de ani, ce lăsase urme adânci în civilizațiile tradiționale. El spunea „Pozele sunt menite a fi reproduceri pentru generațiile viitoare, care ar putea să vadă indianul cât mai natural posibil, așa cum se mișca, încoace și încolo, înainte de a vedea o față palidă și de a ști că, în natură, mai există alte ființe umane sau altceva decât văzuse el. (...) Doresc să prezint indianul așa cum era în viața sa normală, nobilă, astfel încât lumea să știe că el nu a fost un vagabond corupt ci un om cu o statură mândră și cu înnăscută noblețe.” De aceea, multe dintre imagini erau regizate în cele mai mici amănunte, erau aduse costume și arme vechi, erau îndepărtate toate elementele modernității și se căutau locații cât mai sălbatice. Unghiurile de fotografiere erau, de asemenea, studiate cu multă atenție în prealabil. Totuși, se întâmpla să-i scape câteodată câte un obiect modern, așa cum este cazul cu un ceas deșteptător plasat în centrul compoziției cu interiorul unui cort al unei căpetenii Piegan: aceea era o piesă mult prețuită de locatari și, de aceea, o așezaseră la mare cinste, în imediata lor apropiere, fără a bănui că-i vor strica puristului fotograf imaginea ce se dorea o reconstituire a vieții de altădată. Curtis a trebuit să retușeze acel cadru, dar au mai rămas unele copii în care ceasul a fost păstrat.

Fusese influențat de stilul fotografiilor lui Alfred Stieglitz cu accentuata lor picturalitate, cu absorbții în umbră și tonalități intense ori suprafețe transparente, eterice. Multe dintre compoziții sunt voit neclare pentru a sugera aburii dimineții ori înserarea. Spre a accentua calitățile plastice ale imaginilor, acestea au fost tipărite manual, prin tehnica fotogravurii, pe hârtie specială, mată și poroasă, cu o textură specială, vizibilă la o privire atentă a compoziției, la fel ca structura pânzei ce slujește de suport unei picturi în ulei. Hârtia avea o fontă ușor gălbuie sau ocru iar imaginile erau sepia. Față de portretistica de studio unde, în secolul al XIX-lea modelul era arar așezat în profil și aceasta numai la cererea sa expresă pentru că știa că are trăsături frumoase ori interesante, Curtis excela în fotografii de profil, gros-plan, care evidențiau expresivitatea și noblețea acestor reprezentanți ai civilizațiilor naturii. Uneori folosea câte un paravan ori o draperie pe care să se deseneze mai bine profilul, eventual decupat pe propria-i umbră. Prefera fondurile neutre, cerul încărcat de nori sau vegetația pădurii, pe care adesea le estompa spre a nu concura cu nimic acele chipuri puternice, ridate și marcate de intemperii ale războinicilor și căpeteniilor. Tehnicile sfumato și clarobscur, preluate din

pictură dau un efect deosebit prin nota de mister ce o conferă subiectului, întors parcă din alte vremuri şi încă învăluit de mantia nedefinită a iluziei. Totuşi, modelele erau cât se poate de reale şi cunoşteau prea bine realitățile vremurilor în care trăiu şi, de aceea, mulți au trebuit plătiți pentru a accepta să pozeze.

În mulțimea de portrete expresive pe care a realizat-o în lunga sa carieră se detașează acela al lui Joseph, căpetenia Nez Perce cu destin sublim prin tragismul său, ale cărui trăsături nobile, cu o expresie împietrită, de sfinx, sunt marcate de trista experiență a vieții de luptă și de speranțe năruite în care a știut să își păstreze demnitatea și măreția (Fig. 1).

„Cel ce prindea umbre" avea o imaginație compozițională inepuizabilă. Fiecare motiv și model îl stimula să-l pagineze altfel, să îi evidențieze personalitatea și specificul zonal, să valorifice elementele decorului natural în care îl plasa. În acest sens pot fi comparate două compoziții în care sunt surprinși câte doi călăreți din regiuni și în anotimpuri diferite: *Apus de soare în ținutul Navajo* (Fig. 9) și *Campanie de iarnă, Apsaroke* (Fig. 10). În ambele artistul și-a așezat aparatul la nivelul de călcare spre a obține o imagine montantă, monumentală, a călăreților. În primul caz, zona aridă nu agresează cu nimic siluetele statuare ale războinicilor călări pe când, într-a doua, zăpada în care se înfundă copitele și fundalul montan încețoșat ofereau fundalul potrivit pentru sublinierea grandorii celor doi călăreți porniți pe calea războiului în sezonul rece.

Curtis a vizitat 80 de triburi şi a executat circa 40 000 de negative. A avut 17 asistenți cu care lucra câte 16 ore pe zi în condițiile cele mai vitrege, fie în arşița din sud-vest, fie în gerul din Alaska. Nu se rezuma numai la fotografie ci culegea şi folclor pe care-l înregistra, aşa cum s-a spus mai sus, şi apoi transcria melodia pe note. Îşi consemna observațiile legate de modul de viață, de obiceiurile, ceremonialurile, ocupațiile şi aspectul celor pe care-i vizita. Astfel, fără a avea studii de specialitate, el a devenit un etnolog în adevărata putere a cuvântului, cu mii de ore petrecute pe teren, între indieni. A fost chiar inițiat în Dansul Şerpilor de la indienii Hopi din Zona sud-vestică şi a fost lăsat să fotografieze picturile cu nisip, opere încărcate cu puteri deosebite folosite de vraci pentru vindecarea bolilor care, după incantațiile şi ceremoniile de rigoare, erau distruse.

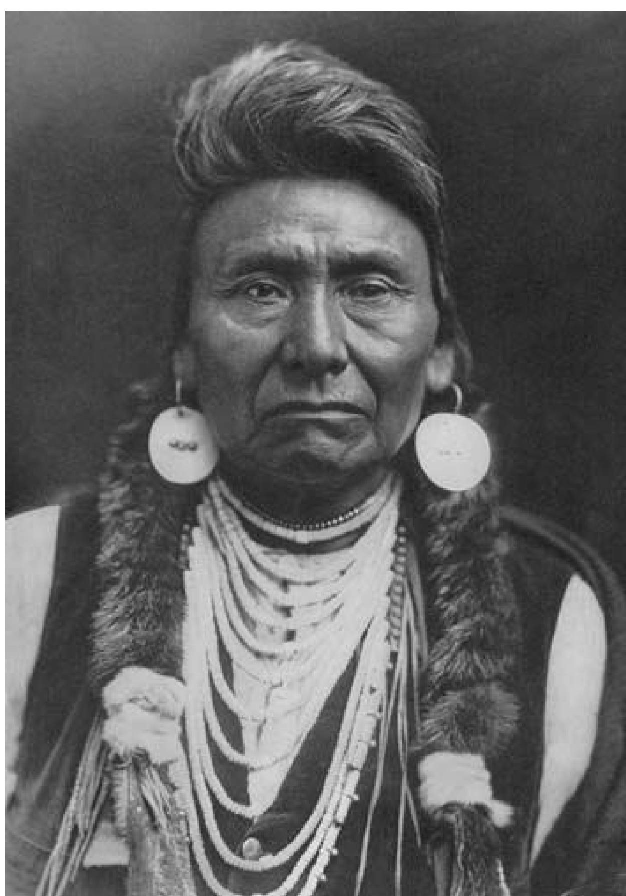


Fig. 1. Chief Joseph, Nez Perce, c. 1908.



Fig. 2. Bear's Belly, Arikara, c. 1908.

Rezultatul acestei munci de peste 30 de ani este monumentala lucrare în 20 de volume – ultimul apărut în 1930 – ilustrată cu fotogravuri. Volumele sunt organizate în funcție de triburi şi de zonele de proveniență ale acestora. Lucrarea avea un titlu destul de lung: *The North American Indian, Being a Series of Volumes Picturing and Describing the Indians of the United States and Alaska. Written, Illustrated and Published by Edward S. Curtis*. Pentru că tipărirea fusese făcută prin subscripție, nu se ştie precis dacă au fost scoase toate cele 500 de seturi plănuite. Sigur este că s-au vândut 272 de seturi, câteva ajungând şi în Europa. Momentul finisării acestei magistrale opere a fost, însă, total neprielnic căci exact atunci s-a produs marele crah financiar pe Wall Street şi nu s-au mai găsit amatori să investească într-o lucrare atât de scumpă.

Curtis a fost şi în materie de film un pionier realizând, în 1914, o docudramă ce a rulat sub două titluri, fie *În țara vânătorilor de capete,* fie *În țara canoelor de război*, pe care a turnat-o la indienii Kwakiutl din Insula Vancouver. Era una dintre primele pelicule documentare etnografice din lume. Şi aici, ca şi în fotografie, el a imaginat o poveste romantică, de dragoste între tânărul războinic Motana şi frumoasa Naida, pe care a regizat-o cu mare minuție şi a exploatat la maximum spectaculozitatea ceremonialurilor cu măşti şi costume sofisticate ale acelui trib. A trăit alături de acei indieni timp de trei ani pentru a putea reconstitui în amănunțime modul lor de viață de dinaintea contactului cu albii. Pentru că multe costume, măşti, arme şi ornamente arhitectonice lipseau, Curtis a pus să fie confecționate special pentru filmul său, investind destul de mulți bani în acest scop. Spre pildă, nu vor apărea arme de foc şi nici cuțite de oțel ci exclusiv arcuri cu săgeți şi măciuci din piatră. Pentru prestația lor, actorii indieni au fost plătiți cu 50 de cenți pe oră, iar pentru magnifica scenă cu apropierea cortegiului nupțial în trei canoe, cu câte un dansator mascat la prora fiecărei ambarcațiuni, participanții au primit enorma sumă de 4 dolari fiecare, ceea ce pentru ei, în acele vremuri, era o adevărată avere. Astfel au fost realizate cadre memorabile pentru istoria filmului care impresionează şi astăzi prin dramatism, claritate şi compunere. Filmul era mut, dar la rulare era însoțit de un acompaniament la pian, inspirat de muzica tradițională. Din păcate, nici acest film nu a avut succes din cauza izbucnirii Războiului cel Mare şi a dezinteresului general pentru orice act de cultură, cum era pelicula sa.



Fig. 3. O căpetenie din deșert, Navajo, 1904.

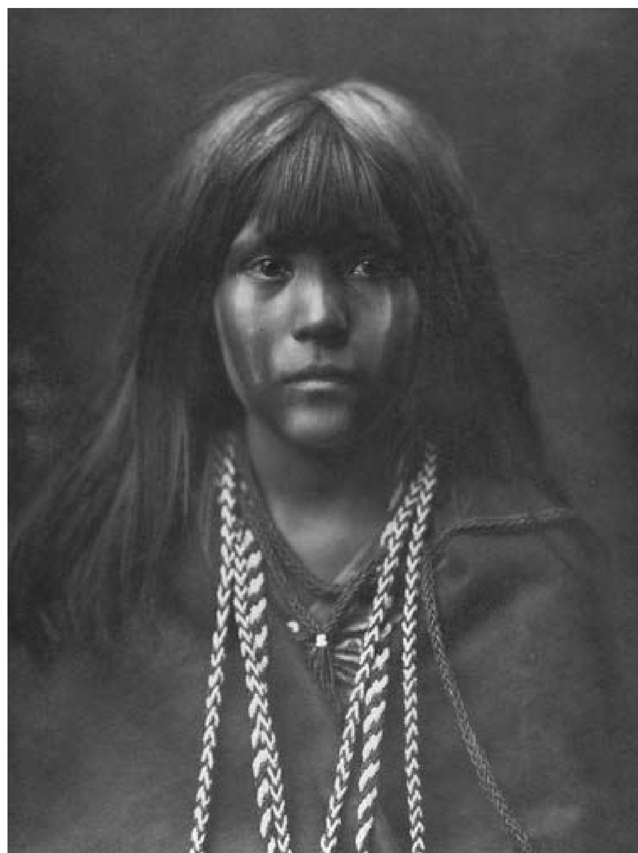


Fig. 4. Mosa, Mohave, c. 1903.



Fig. 5. Privind dansatorii de pe acoperişul casei, Hopi, 1906.



Fig. 6. Olărie, Pueblo.

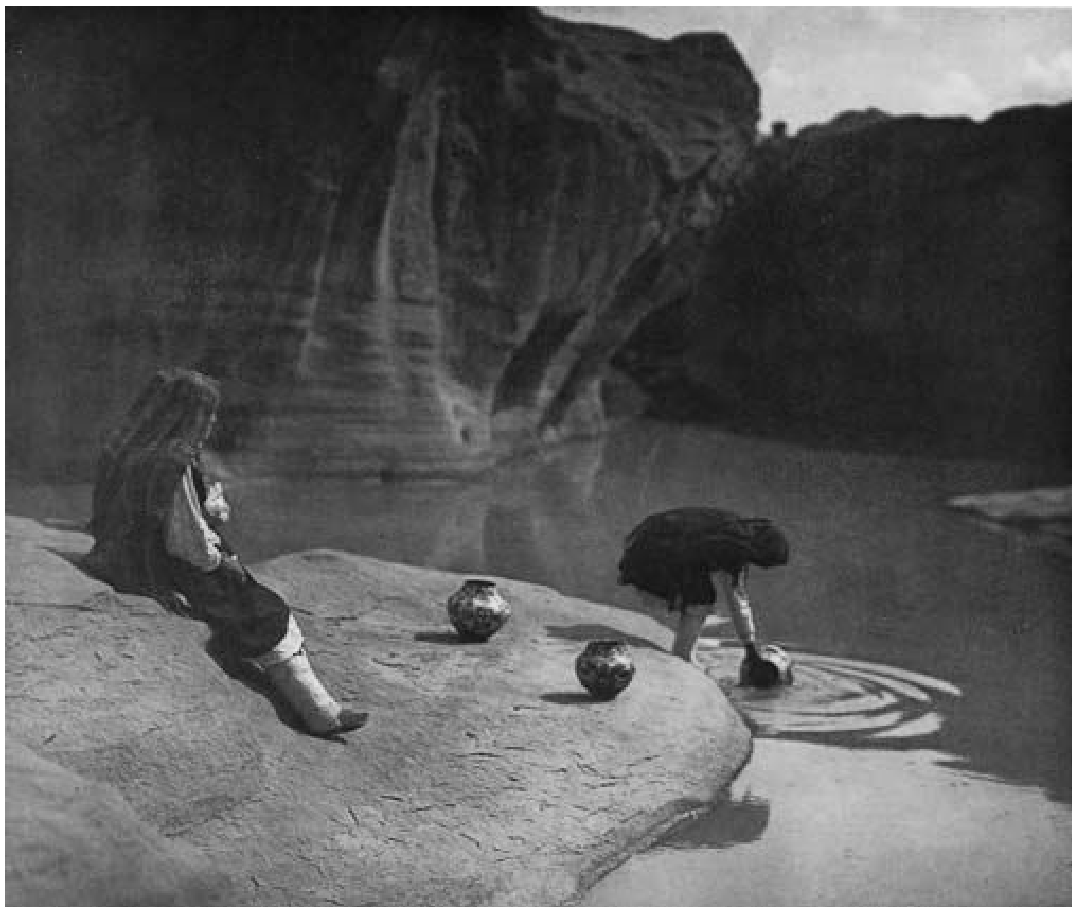


Fig. 7. La vechiul izvor din Acoma, c. 1904.



Fig. 8. Țesătoare de scoarțe, Navajo, c. 1904.

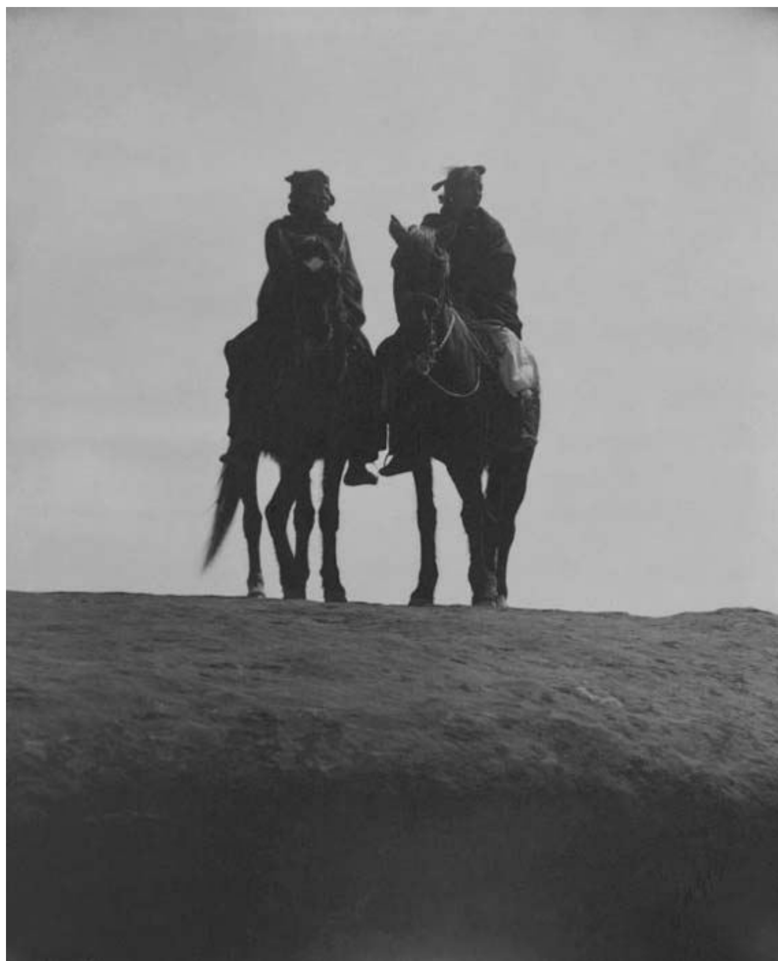


Fig. 9. Apus de soare în ținutul Navajo.



Fig. 10. Campanie de iarnă, Apsaroke, c. 1908.

Pasiunii pentru marele proiect pe care îl urmărea cu atâta asiduitate i-a sacrificat totul, cariera strălucită şi rentabilă de fotograf de studio, sănătatea şi familia. Soția a cerut divorțul şi, la pronunțarea acestuia, l-a lăsat practic pe drumuri. Maestrul a trebuit să locuiască un timp într-una din colibele unde îşi depozita aparatele, soluțiile şi materialele necesare pe teren. Demonstrând că ea i-a subvenționat documentarea, soției îi revin, de asemenea, toate clişeele realizate de el printre indieni. Lui Curtis nu-i mai rămăsese nimic în afara amintirilor şi notițelor de teren.

La începutul anilor 20, Curtis se mută la Los Angeles şi, timp de 3 ani, se angajează ca fotograf la studiourile cinematografice din Hollywood. Este perioada sa cea mai puțin fertilă şi cea mai plicticoasă. Această activitate nu l-a satisfăcut deloc, aşa că avea să se întoarcă la subiectul lui preferat, indienii.

În 1927 a făcut ultima sa deplasare pe teren, în Alaska, împreună cu fiica sa Beth – singurul membru al familiei care-i aprecia munca şi-i înțelegea pasiunea. Ea îi va şi acoperi toate cheltuielile. Vasul cu care călătoreau a fost prins de gheţuri. În acel timp el a executat atât fotografii cât şi filme.

După publicarea ultimului volum, fotograful suferă o puternică depresie nervoasă ca urmare a suprasolicitării şi tensiunii în care lucrase timp de 32 de ani, într-un fel de competiție contra cronometru cu sine însuşi, pentru a nu scăpa nimic din ceea ce îşi propusese inițial. După doi ani de spitalizare se va reface şi va mai trăi încă două decenii, în obscuritate însă, murind uitat şi dezamăgit, în 1952.

Abia la începutul deceniului opt i-a fost redescoperită opera. Terri McLuhan va readuce în atenția publicului marea personalitate a fotografului şi va atrage atenția asupra valorii creației sale. Vor apărea nenumărate articole şi cărți de atunci încoace, culminând cu masivul album „de buzunar" publicat de editura Taschen, în 1997, *The North American Indian. The Complete Portfolios*, de a cărui îngrijire s-a ocupat eminentul istoric al fotografiei Hans Christian Adam, care a semnat și studiul introductiv. La acestea s-au adăugat elegantele albume editate de Christopher G. Cardozo în care au fost adunate piese din colecția personală, precum *Sacred Legacy. Edward S. Curtis and the North American Indian* (Verve Editions, Burlington, 2005) și, recent, *Edward S. Curtis: One Hundred Masterworks* (DelMonico Books/Prestel Verlag, 2015). O foarte interesantă și completă monografie a fost semnată de Timothy Egan și a apărut, în 2012, sub titlul *Short Nights of the Shadow Catcher. The Epic Life and Immortal Photographs of Edward Curtis* (Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, New York)

Singura copie care se mai păstrase din filmul mai sus-amintit a fost restaurată în 1972 şi i-a fost adăugată o coloană sonoră, folosind interpeți din acel trib care îşi aminteau că îl văzuseră, când erau copii, pe *cel ce prinde umbre*, care venise cu aparatele sale în comunitatea lor. Astfel a putut fi reconstituită cu toată exactitatea muzica originală a ceremonialurilor Kwakiutl ce apăreau în film.

Expoziția aceasta a fost programată a mai fi deschisă la Glenbow Museum din Calgary, Canada (18 iunie – 18 septembrie 2016) și Flagler Museum din Palm Beach, Florida (11 octombrie – 31 decembrie 2016). Cu ocazia acestui turneu, revista „Wild West" i-a solicitat un interviu colecționarului și a consacrat lui Curtis un scurt dar bine ilustrat articol, în nr. 4 din decembrie 2015 (p. 16 și, respectiv, 36-43). Un substanțial și elegant catalog-album, îngrijit de Christopher G. Cardozo, însoțește acest turneu expozițional.

Cu toate disputele pro şi contra reconstituirilor de imagini cu iz revolut, pe care le încerca Edward S. Curtis în dorința de a fi cât mai riguros cu redarea chipului indianului de dinaintea contactului cu albii, opera sa are o incontestbilă valoare în sfera fotografiei artistice şi reprezintă un document cu valoare perenă pentru cercetători, fie ei etnografi sau istorici ai artei camerei obscure.

Adrian-Silvan Ionescu

**Gabriela Bodin,** ***Archive***, 31 martie–7 mai 2016, Galeria Galateca, Bucureşti

În seara zilei de 31 martie, la Galeria Galateca, a avut loc vernisajul expoziției artistei Gabriela Bodin, grupul de lucrări prezentate fiind intitulat „Archive". Expoziția este disponibilă publicului consumator de artă contemporană românească până pe data de 7 mai a.c.

Născută în România anului 1983, Gabriela Bodin și-a urmat familia emigrând în Italia la vârsta de 17 ani. Contactul academic cu pictura a avut loc în cadrul Liceului de Artă „Gh. Tătărescu" din Focșani, continuându-și studiile în Italia, la Istituto Professionale Tecnico di Moda Colonna Gatti, Nettuno. Premiile care îi încununează talentul și viziunea artistică nu au întârziat să apară: Premiul I, Biennale di Pittura „Luigi

Brambati", Castiglione d'Adda (2010), Premiul Morlotti, Lecco (2011), Premiul I, Premio Arte Giovane, Soresina (2011), Premiul I, Concorso di pittura a Palazzo Borromeo di Cessano Maderno (2012), Targa d'Argento, premio giovani artisti, Convivio Artistico F. de Lemente (2013), Premio di pittura di Spirani (2014). Expozițiile sale de până acum, personale și colective, au avut loc în galerii precum Living Art Gallery (Hungerford, Marea Britanie), Ghiggini (Varese), Open Art Milano, Moitré (Torino), Muzeul Arcos (Benevento), Griffon Gallery (Nürnberg, Germania), Galeria Al Kahila (Cairo, Egipt), 1-a Bienală de Artă Sharm-el-Sheik (Egipt), Galerie Prince & Princesse (Paris, Franța).

Expoziția „Archive" este cea de-a doua experiență a artistei în România, în luna februarie a.c. prezentând la ARCUB - Hanul Gabroveni expoziția „Retention", curatoriată de dr. Cristina Simion și realizată în parteneriat cu Institutul Cultural Român. Câteva dintre lucrările expuse la Galateca sunt prezentate în premieră publicului român, într-un concept expozițional inovator intitulat *Black Cube*. Cele 21 de lucrări-portrete sunt amplasate într-o încăpere cu pereți negri, camera devenind surogatul unui cub negru. Sistemul de iluminat este poziționat pe tavan, lumina fiind reflectată exclusiv de suprafețele picturale selectiv acoperite cu un material caracteristic rășinei ce imită sticla. Momentul pășirii în „cub" este marcat de efectul creat asemănător unei găuri negre în care portretele, realizate pe fond negru, se contopesc cu obscuritatea pereților care absorb lumina. Senzația imediată este desprinsă din spectrul claustrofobiei, însă portretele sunt cele care oferă calea evadării, o evadare către o lume a memoriei, a amintirilor adunate sub forma unei arhive. Portretele sunt realizate din suprapuneri de tușe late, contururi prin amprentarea unor forme geometrice, pastă lichidă de culoare supusă gravitației și lăsată să „curgă" pe pânză. Personajele sunt înfățișate ca o încarnare a melancoliei și tristeții, sentimentul de singurătate dominând compoziția prin fundalul complet negru mat, sugerând neantul inevitabil în care figurile umane se estompează și dispar odată cu trecerea timpului. Cromatica aleasă pentru redarea personajelor cuprinde tonuri de bej, ivoriu, brun, gri, alb, maniera de îmbinare a acestora reliefând o carnație palidă și o tranșantă lipsă de expresivitate a figurilor.

Stilul abordat de artistă este recognoscibil și la alți artiști contemporani marcați de iconografia lui Francis Bacon și Lucian Freud: Antony Micaleff (Royal Academy, Tate Britain), Kai Samuels-Davis (M.J. Higgins Gallery - Los Angeles, Utica Museum of Art – New York). În acest melanj intră și clarobscurul lui Rembrandt pe care Gabriela Bodin îl inserează într-o manieră personală, care să servească unui imaginar construit pe antagonismul dintre lumină și umbră, individualism și anonimitate, expunere și intimitate, în punctul lor de întâlnire fiind ținute prizoniere personajele.

Expoziția Gabrielei Bodin este încă o confirmare a necesității prezenței artiștilor români în segmentul cultural și piața de artă din România, cu atât mai mult cu cât în cazul de față este vorba de o artistă internațională, emigrată din România, dar prea puțin cunoscută publicului conațional, și, nu mai puțin important, o artistă care contribuie la egalitatea de șanse privind promovarea și recunoașterea femeilor în calitate de creatoare de produse culturale.

Erica Iojă

## Virginia Lupu | Solo Show. – O normalitate / „doi normalități" –

În cadrul vernisajului din 14 aprilie 2016, Galeria Suprainfinit s-a transformat într-un spațiu pluri-dimensional care, odată pătruns, deschide la rândul lui o serie de ferestre către o lume mai puțin accesibilă și cunoscută cotidianului: expoziția Virginiei Lupu, *Solo Show: tossing and turning, crushing and teasing, breaking and shaping*, sub curatoriatul Adrianei Trancă.

Virginia Lupu versus Mădălina Iacob. Primul e pseudonimul, al doilea e numele real al artistei. Unde se termină pseudonimul și unde începe numele real, unde se suprapun și unde se disting, care e alterego-ul și care e identitatea sunt întrebări-experiment ale fotografei, studentă la Universitatea Națională de Arte din București. Răspunsurile, sau cel puțin odiseea parcursă sub semnul căutării identității personale și a celei colective, cum ea însăși declară că fotografiile ei sunt din și pentru popor[1], s-au concretizat de-a lungul timpului într-o serie de expoziții personale și de grup (*Hansel loves Gretel, Lumea – imagine*, expoziții la Căminul Artei, Centrul de Arte Vizuale București).

[1] Darius Sebastian, *Cui i-e frică de Virginia Lupu? – vii cu vii, morții cu morții* –, disponibil la http://www.re-forma.ro/cui-i-e-fric-de-virginia-lupu-vii-cu-vii-mor-ii-cu/ (accesat la 5 mai 2016)

Biologica[2] Virginia Lupu vede societatea ca pe un organism pe care îl eviscerează și scoate la lumină organe și microorganisme despre care oamenii uită sau pretind că nu există, ori se dispensează de ele precum un apendice nefolositor, ba chiar amenințător pentru bunul mers al unui organism sănătos. Până la urmă, invalizii, prostituatele, transsexualii, cerșetorii sunt câteva dintre categoriile sociale despre care știm că există, dar nu vrem să le vedem existența – ea periclitează o imagine virtuală a unei societăți ideale construită sârguincios de oameni care se vor a fi doar buni, doar morali, doar... conformi, doar... *normali*. Iată o majoritate care sfidează principiile logicii în care ea nu supune o minoritate formată din aceiași invalizi, prostituate, transsexuali, cerșetori, ci o marginalizează, o proscrie și o aruncă la marginea societății etichetând-o de pe „tronul" normalității drept *anormală.* Așadar, societatea prezintă două realități: una în care omul este presat să devină Om – educat, deci cizelat, de succes, profitabil, capabil să perpetueze specia și normele ei, util societății; cea de-a doua realitate corespunde omului care este doar om – mediocru, lipsit de educație și un trai decent, victimă sau jongleur al propriilor vicii, neputințe ori alegeri. După o documentare fotografică de trei ani, Virginia Lupu aduce cea de-a doua realitate în planul primeia: din cotloane întunecate, spații insalubre, baruri de striptease, cluburi gay, piețe și cartiere mărginașe, oamenii Virginiei nu mai pot fi ignorați așa cum o facem când pășim pe străzile bucureștene. Dacă la colț de stradă întoarcem privirea și pășim mai departe, pretinzând oripilați că ei nu există, ei bine, fotografiile ei ne acaparează retina și ne subjugă atenția aproape hipnotic, forțându-ne să le admitem existența, umanitatea, puterea de a fi.

Expoziția Virginiei Lupu reunește instantanee care surprind viața comunității *transgender* din București. Firescul aproape violent al fotografiilor este dat de imortalizarea în timp real a unor momente neplanificate, neîncadrate conform rigorilor estetice ale tehnicii fotografiei, ba chiar sunt încețoșate, servind scopului de a surprinde realitatea așa cum este ea, în stare brută. Personajele nu pozează, ci sunt pozate în ipostaze de o naturalețe revoltătoare pentru ochiul care refuză din reflex să observe o societate *raw,* necosmetizată de artificii estetice. În fapt, revolta se produce în secunda în care realizăm că personajele nu sunt personaje, ci oameni care interpretează un rol care le definește rațiunea de a fi, în detrimentul celui impus de societatea conformă – nonconformismul ca stare de „agregare" naturală. Prin urmare, fiecare fotografie devine o narațiune, retina primește imaginea unui portret, însă mai mult ca *incentive* pentru a descoperi povestea din spatele lui. Cine este? Ce simte? Cum trăiește? Unghiile lungi și generos acoperite cu sclipici, paietele și pantofii cu toc, fardurile în culori țipătoare și buclele rigide nu sunt simple accesorii, ci referințe care devin prelungiri ale unor oameni străini de cromozomul determinant, în timp ce frigiderul ruginit devenit dulap este un indicator al unei realități cu implicații socio-politice ignorate.

Dacă la intrare ne întâmpină cele două instalații, un ecran pe care este proiectată fotografia unei versiuni contemporane de ospăț pantagruelic, respectiv un frigider trecut printr-un foarte la modă proces de *upcycle/repurpose/diy*, adăpostind haine, pantofi și peruci, încăperea principală a galeriei cere o reajustare a simțurilor, înlesnită de peretele turcoaz vopsit în *degradé* până la diluarea lui completă. Amplitudinea spațiului contrastează cu numărul de lucrări expuse care, deși se anunțau a avea un puternic impact vizual, seamănă mai degrabă cu un *preview* prudent al numeroasele fotografii disponibile pe blogul Virginiei Lupu[3], cu impact emoțional mult mai puternic. Pe de cealaltă parte, antiteza creată de spațiul ocupat de fotografii versus imensitatea albului pereților, reflectă dimensiunea vizibilității acestei comunități într-o societate care uită că este eterogenă, preferând, în schimb, să își atribuie rolul justițiar de Nemesis, excomunicând tot ceea ce este... *diferit*.

Erica Iojă

Expoziția *William Merritt Chase: A Modern Master*, The Phillips Collection, Washington, D.C., 4 iunie – 11 septembrie 2016

La Phillips Collection din Washington, D.C. am vizitat expoziția *William Merritt Chase: A Modern Master*. Oricare călător cultural prin capitala federală care a intrat în această expoziție nu ar fi putut să nu observe marile similitudini dintre opera artistului american și aceea a părintelui picturii moderne românești, Theodor Aman, fondatorul de școală și diriguitorul mișcării artistice instituționale de la noi. Cei doi artiști

[2] A primit acest apelativ de la colegele ei de apartament, transsexualele Alexandra Gold, Letisia Shine, Anna Transex, Denisa și Amber Queen, ca o constatare că Virginia Lupu este singura persoană de sex feminin din acest grup, din punct de vedere biologic – Ioana Moraru, *Virginia Lupu pe străzi întunecate*, disponibil la http://www.sub25.ro/foto/virginia-lupu-pe-strazi-intunecate-3587.html (accesat la 5 mai 2016)

[3] http://samsarainsahara.tumblr.com/ (accesat la 5 mai 2016)

erau despărțiți doar de aproximativ o generație și jumătate și de un ocean. Amândoi au trăit șase decenii sau puțin peste și au fost dedicați penelului; amâdoi au studiat la o academie prestigioasă din Europa; amândoi au avut ateliere fastuoase în care își primeau oaspeții pentru care oficiau actul creației, cu grație seniorială; amândoi s-au preocupat de aspectul lor exterior și au fost arbitrii ai modei vremii lor; amândoi au fost profesori și au încurajat o seamă de tineri artiști care s-au afirmat în secolul următor. Tematica și tehnica de lucru îi apropie foarte mult: compoziții de salon, portrete de societate, „portrete ale atelierului”, copii la joacă, scene orientale, peisaje, naturi statice.




Fig. 1. Afișul expoziției pe fațada muzeului.

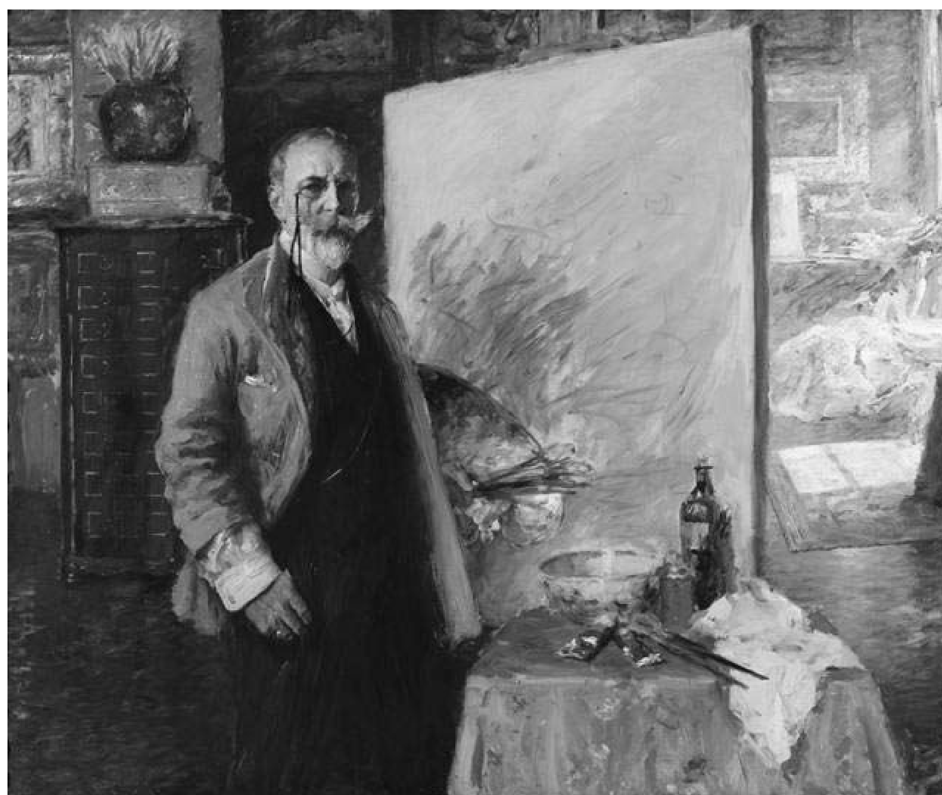


Fig. 2. Autoportret în atelierul din 4th Avenue, 1915-16, ulei pe pânză, Richmond Art Museum.



Fig. 3. Portretul lui James Abbott McNeill Whistler, 1885, ulei pe pânză, The Metropolitan Museum of Art.

Această retrospectivă ocazionată de centenarul trecerii artistului la cele veșnice este prima după mai bine de 30 de ani ce i se organizează, pentru ea fiind împrumutate lucrări din multe alte muzee și colecții. Au fost reunite 75 de lucrări în ulei și pastel, Chase fiind un pasionat pastelist, revigorând tehnica atât de dragă unor artiști din secolul al XVIII-lea precum Maurice-Quantin de Latour, Jean-Étienne Liotard, Marie-Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, Rosalba Carriera.

William Meritt Chase s-a născut la Williamsburg (actualmente Nineveh), statul Indiana, în 1849, în familia unui om de afaceri. Își începe studiile la National Academy of Design din New York, dar problemele financiare ale familiei îl obligă să și-o urmeze la St. Louis, în 1870, unde s-a evidențiat destul de repede, iar anul următor avea să expună la National Academy. Elita bogată a orașului de pe malurile fluviului Mississippi l-a remarcat și, în schimbul unor lucrări, i-a aranjat un voiaj de perfecționare în Europa. În 1872 a plecat la München unde a studiat sub îndrumarea maeștrilor academiști Alexander von Wagner și Karl von Piloty. Pe linia școlii ce o absolvise, toată viața a rămas un maestru fără egal al tratării texturilor bogate, a mătăsurilor, catifelelor, brocartului, porțelanului și argintăriei. La Expoziția Universală a Centenarului Americii de la Philadelphia, din 1876, a fost medaliat pentru o lucrare de gen ce reprezenta un bufon regal ce

își turna un păhărel de băutură, spre încurajare, înainte de a-și începe spectacolul în fața stăpânului cu sânge albastru (*”Keying Up” – The Court Jester*). Lucrarea se înscrie în compozițiile narative, anecdotice, foarte agreeate de publicul acelor vremuri. Totul este tratat în tonalități calde, auriu și mai multe nuanțe de roșu bogat. Bufonul are o figură expresivă, comică – amestec de voioșie și răutate, de generozitate și egoism, de înțelepciune și asumată idioțenie, de ironie și cinism așa cum Victor Hugo l-a schițat pe Triboulet și cum Verdi l-a imaginat pe Rigoletto – un om mărunt dar care își manifesta puterea prin glume fără perdea și critici la adresa mai marilor locului, suprins într-un moment de meschinărie când era preocupat doar de lichidul tare ce urma să-i asigure euforia și inspirația.



Fig. 4. Portretul doamnei Dora Wheeler, 1882, ulei pe pânză, The Cleveland Museum of Art.

În 1877, Chase face o nouă călătorie în Europa, la Veneția, în compania colegilor Frank Duveneck și John Henry Twachtman, unul dintre remarcabilii impresioniști americani. Revine în 1878 și se stabilește la New York unde își ia un mare atelier ce va deveni celebru în epocă prin șicul și bogăția sa. Acesta se afla în Tenth Street Studio Building, unde își găsiseră locul și alți artiști celebri. Om elegant și pedant în stilul vestimentar și al vieții zilnice, Chase arbora un lux epatant, încercând să-i urmeze pe iluștrii înaintași Rubens și Van Dyck. Atelierul era mobilat cu mult gust și cu abundență de obiecte: mobilier stil, covoare persane, tapiserii, porțelanuri japoneze, păsări împăiate, plante și instrumente muzicale exotice. De multe ori, acest fastuos atelier a constituit motivul picturilor sale (*Intrerior de atelier* (Fig. 6), *Atelierul mic – Tenth Street, Doamna Chase cântând la pian, O vizită prietenească*). Dar costurile întreținerii atelierului erau atât de mari încât artistul nu le-a mai putut face față și, în 1895, l-a închis iar mobilierul și piesele de colecție le-a scos la licitație.

În anul 1887, Chase s-a însurat și a avut 8 copii pe care adesea i-a folosit ca modele (*Cameră la Shinnecock*) (Fig. 7), *V-ați ascunselea* (Fig. 8)). De altfel, prezența infantilă era constantă în pânzele sale: copii care se jucau în casă sau în parc, la plimbare cu mama, lansând bărcuțe pe un ochi de apă (*Lacul pentru yachturi miniaturale* (Fig. 10)).



Fig. 5. Flori de primăvară (Bujori), 1889, pastel, Terra Foundation of American Art.



Fig. 6. Interior de atelier, c. 1882, ulei pe pânză, Brooklyn Museum.



Fig. 7. Cameră la Shinnecock, 1892, pastel, Terra Foundation of American Art.



Fig. 8. V-ați ascunselea, 1888, ulei pe pânză, The Phillips Collection.



Fig. 9. La malul mării, c. 1892, The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 10. Lacul pentru yachturi miniaturale, c. 1888, ulei pe pânză, colecție particulară.

Portretist de mare forță, a imortalizat chipurile unor doamne din înalta societate sau din anturajul său domestic, cărora le conferea o aură de nobleță imanentă prin tușele măiestrit așternute (*Lydia Field Emmet, Portretul d-nei Dora Wheeler*) (Fig. 4). A pictat și pe unii dintre colegi, precum pe ilustrul său confrate James Abbott McNeill Whistler (Fig. 3), de la care împrumutase unele formule tehnice și cromatice. Acesta e reprezentat figură întreagă, suplu, cu o expresie arogantă, sardonică, strâns în redingotă și având un braț sprijinit pe un baston în vreme ce pe celălalt îl ține, trufaș, în șold, ca un senior din vechime. Dacă influența lui Whistler se poate sesiza în anumite peisaje și în câteva chipuri de modele, aceea a maeștrilor din secolul al XVII-lea, Diego Velasquez și Franz Hals, sunt evidente în portrete și în naturi statice, unde îi plăcea să realizeze acorduri de cald-rece prin alăturarea de porțelanuri sau ceramică smălțuită cu tonuri de verde și vase de aramă cu bogate nuanțe de galben roșcat. Preferatele sale erau naturile statice cu pește. Pentru acestea mergea în piață, cumpăra peștele dorit și, lucrând cu rapiditate, reușea să termine pânza în timp record și să returneze negustorului „modelul" înainte ca acesta să se altereze!

Un alt aspect al operei sale îl reprezintă compozițiile orientale cu personaje îmbrăcate în costume specifice Imperiului Otoman sau al Japoniei (*Pajul turc*, *Tânără în costum japonez*, *Flori de primăvară (Bujori)* – cu o doamnă înveșmântată într-un fabulos kimono roșu și ținând în mână un evantai, ce are capul întors spre niște uriași bujori aranjați într-o vază de mari dimensiuni, în nuanțe arămii) (Fig. 5). Acestea îi ofereau posibilitatea să-și demonstreze abilitatea în redarea texturilor prețioase și de a crea contraste puternice prin care evidenția delicatețea decorului îmbrăcăminții. De altfel, atracția pentru chinezării și japonezării se manifesta nu numai în compozițiile cu temă declarat orientală ci și în alte pânze unde folosea câte un paravan sau draperie din mătase pictată sau brodată (*Portretul d-nei Dora Wheeler*, *Interior de atelier*) ori un mare vas de porțelan din epoca Han sau Ming.

Peisajul l-a atras în egală măsură. Lucra în *plein air* la fel ca artiștii francezi contemporani lui. A realizat peisaje în Central Park din New York, sau colțuri de natură din Shinnecock, localitatea din Long Island unde avea o casă de vară la care se retrăgea în sezonul cald și unde a organizat chiar o școală de artă. Peisajele de litoral cu deschiderea largă spre mare și petele stridente de roșu, galben și alb ale umbrelelor vilegiaturiștilor ieșiți pe plajă nu pentru baie de soare sau hidroterapie – căci în acele timpuri așa ceva nu putea fi conceput iar corpul era acoperit câte se putea de mult – ci doar pentru a respira aerul salin și a se bucura de priveliște (*La malul mării*) (Fig. 9).

Fin observator al realităților sociale din vremea sa – ce coincidea cu Epoca Aurită a Americii (The Gilded Age) – dar abținându-se a le critica pentru că era unul dintre beneficiarii ei, a surprins, totuși, într-o pânză, diferențele dintre săraci și bogați la bordul unei nave de croazieră: o fetiță de bună familie, îmbrăcată cochet, se joacă pe puntea de clasa I-a în vreme ce pasagerii de clasa a III-a își ițesc, curioși, capetele pe deasupra unei prelate ce delimita punțile aferente fiecăreia dintre clase.

Dotat și pentru activitatea didactică a început să dea lecții particulare de pictură. Apoi a inițiat două lăcașuri de educație artistică, The Shinnecock Hills Summer School la reședința sa estivală (1891) și Chase School of Art (1896) ce, peste doi ani, a devenit The New York School of Art, unde a predat până în 1907. A activat și la instituții prestigioase de stat precum Pennsylvania Academy of the Fine Arts din Philadelphia (1896–1909), The Art Students League din New York (1871–1896) și Brooklyn Art Association (1887, 1891–1896). Vara organiza călătorii în Europa, cu studenții, pentru a le arăta muzeele importante și a-i deprinde să „citească" opera maeștrilor din vechime. Printre elevi i-a avut pe Marsden Hartley, Edward Hopper, Joseph Stella și Georgia O'Keeffe, toți devenind artiști de prestigiu național și internațional în secolul XX .

Prin prestigiul său de plastician de succes și acela de pedagog cu rezultate strălucite în domeniul educației artistice a tinerelor generații a fost ales membru în diverse organizații de specialitate, în unele deținând și funcții de conducere precum National Academy of Design din New York și The Society of American Artists unde a fost chiar președinte (1885–1895). A fost cofondator la Society of American Painters in Pastel.

Acoperit de glorie și înconjurat de o familie frumoasă și iubitoare, William Merritt Chase a închis ochii în 1916. Fără a se fi întâlnit vreodată cu Aman, fără a-și fi văzut unul altuia lucrările, Chase – aflat la mii de kilometri distanță de București – a lucrat pe aceleași coordonate și în același spirit cu maestrul român.

Expoziția de la Phillips Collection urma a fi itinerată la Museum of Fine Arts din Boston (9 octombrie 2016 – 16 ianuarie 2017) și la Fondazione Musei Civici din Venezia din Veneția (10 februarie – 28 mai 2017).

Adrian-Silvan Ionescu

Conferința națională *Ștefan Luchian și epoca sa*, Aula Academiei Române, 28 iunie 2016

Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" a organizat, în colaborare cu Universitatea Națională de Arte Bucureşti, conferința intitulată „Ştefan Luchian şi epoca sa" care s-a desfăşurat în 28 iunie 2016 în Aula Academiei Române. Data a marcat astfel centenarul morții artistului, declarat membru post-mortem al Academiei Române, printr-o amplă manifestare științifică și prin vernisarea expoziției „Ștefan Luchian–Desenator" în sala „Theodor Pallady".

Conferința a fost deschisă de academicianul Răzvan Theodorescu, președintele Secției de arte, arhitectură și audiovizual, din cadrul Academiei Române, dr. Adrian-Silvan Ionescu, director al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu" și prof. univ. dr. Cătălin Bălescu, rector al Universității Naționale de Arte București.

Prima parte a conferinței a fost moderată de doamna conf. univ. dr. Ioana Beldiman de la Universitatea Națională de Arte București.

Conf. univ. dr. Adriana Șotropa (Département d'Histoire de l'Art, Université Michel de Montaigne, Bordeaux) a analizat locul lui Luchian în lucrările generale de istoria artei și în monografiile care i-au fost consacrate. Discursurile sunt adesea personale, condiționate de fragilitatea fizică a pictorului. Personalitatea lui Luchian este adesea învocată, mai degrabă imaginată, obiectivitatea analizelor lăsând uneori locul unor discursuri romanțate, marcate de sensibilitatea artistului.

Prof. univ. dr. Alin Ciupală (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu") și-a propus să analizeze rolul pe care primii colecționari ai operei pictorului Ștefan Luchian l-au avut în sensul încurajării artistului și susținerii efortului său creator. Analiza temei *Colecționarii lui Ștefan Luchian până la 1916* a plecat de la ideea paralelismului dintre contemporaneitatea epocii sale și posteritatea artistului.

Dr. Ruxandra Dreptu a prezentat *Florile lui Ștefan Luchian. O problemă de gust*, pornind de la faptul că Ştefan Luchian este cunoscut, în rândul iubitorilor de artă, în special datorită naturilor moarte cu flori, o atenție deosebită acordându-se anemonelor, care de-a lungul timpului au sensibilizat atât critica de artă, cât și o bună parte dintre martori și colecționari.

Drd. Virginia Barbu (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu") a analizat *Participarea lui Luchian la manifestările Societății „Ileana" pentru dezvoltarea artelor în România*, când artistul se afirmă ca vârful de lance în lupta împotriva constrângerilor artei oficiale, impunându-se treptat prin noutatea și originalitatea viziunii sale picturale. Atmosfera simbolistă promovată de „Ileana" se regăsește într-o bună parte a creației timpurii a lui Luchian, și se resimte asimilată profund, difuz, până în operele sale de maturitate, clasificate ca aparținând viziunii impresionist-realiste.

Despre *Figura feminină în creația lui Ștefan Luchian* ne-a vorbit drd. Cătălina Macovei (Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române), afirmând că portretele feminine au fost considerate ca având „misterioase coincidențe" cu opere ale artiştilor impresionişti, precum Édouard Manet, ale simboliştilor sau ale unor artiști din curentul Art Nouveau. Luchian creează o serie de portrete feminine, mai ales în prima perioadă (1881–1910), figuri de o grație particulară, opere desăvârșite, la care amprenta personală este evidentă.

Dr. Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu", a completat o mai veche cercetare, întreprinsă în urmă cu mai bine de 20 de ani, în arhiva familiei Storck de la Cabinetul de Manuscrise al Bibliotecii Academiei Române. *„Preaiubiți părinți" – Impresii din America în corespondența lui Carol Storck (1877–1880)* prezintă date noi din corespondență trimisă familiei de către sculptor, scrisă în limba germană cu caractere gotice.

În pauză a avut loc vernisajul expoziției de desene, scrisori și fotografii organizată de Cătălina Macovei, șefa Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Romane. Expoziția a acoperit perioada 1889–1910 din cariera artistului prin prezentarea a peste 100 de lucrări de grafică, fotografii (imagini de familie, portrete, lucrări ale pictorului), o serie de scrisori și afișe Art Nouveau, selectate din colecțiile Bibliotecii Academiei Române. Deschisă în perioada 28 iunie – 29 iulie 2016, s-a bucurat de ample ecouri în presa culturală. Participanții, invitații și publicul larg au beneficiat de un regal culinar oferit de doamna Laura Nicolau, alias Kera Calița.

În cea de-a doua parte a conferinței, moderată de dr. Ruxandra Dreptu, intervenția doamnei conf. univ. dr. Ioana Beldiman (Facultatea de Istoria și Teoria Artei a Universității Naționale de Arte București) s-a concentrat în jurul personalității lui Gabriel Popescu (1866–1937), artist care a făcut parte din generația lui Ştefan Luchian şi din ambianța primului deceniu al secolului al XX-lea. Contextul creat de fenomenul „Tinerimea artistică" a favorizat în mod cert consolidarea unui cerc de plasticieni (Luchian, Paciurea, Petraşcu, Gabriel Popescu, Vermont ş.a.) având în comun momente ale formației lor, fie petrecute împreună, fie separat, ca şi aspirațiile spre simbolism (uneori împletite cu nostalgiile academiste) revelate către 1890–1900, în atelierele de la École des Beaux-Arts şi de la Académie Julian.

Dr. Olivia Nițiș (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu") a analizat tabloul „Lăutul" (1912), o scenă de gen pe care a încercat să o plaseze în contextul cultural și social, comparând-o cu pictura „The Child's Bath" a artistei Mary Cassat din 1893 și cu gravura acesteia "The Bath"din 1891. Astfel au fost evidențiate o serie de aspecte legate de reprezentare în raport cu genul, clasa și orientările moderniste la finele sec. al XIX-lea și început de secol XX.

Despre „Proiectul Luchian. Incursiune în laboratorul lui Theodor Enescu" a prezentat dr. Corina Teacă, vizând, poate, cea mai consistentă contribuție la cunoașterea operei lui Luchian, cea a istoricului de artă Theodor Enescu. Comunicarea s-a bazat atât pe o privire de aproape dar și pe o contextualizare a studiilor lui Enescu asupra primului val al modernismului românesc, zonă ce subsumează opera marelui artist.

Dr. Oana Marinache a revizitat tema „Casele familiei Luchian și arhitecții lor", după cercetarea documentelor de arhivă care au scos la lumină noi informații referitoare la proprietățile familiei Luchian din străzile Popa Soare nr. 15, Oțetari nr. 2, Italiană nr. 21, Șoseaua Kiseleff (rond II), Primăverii nr. 29. În anumite cazuri s-a reușit clarificarea cronologiei și a șirului proprietarilor, în alte cazuri chiar identificarea autorizațiilor și a planurilor de construcție, semnăturile aparținându-le lui Nicolae C. Mi(c)hăescu (1863–1934), George Rosnoveanu (1853 –?) și N. N. Iovanovici.

În continuare, dr. Ruxanda Beldiman a prezentat *Arhitectul Alexandru Clavel (1877–1916)*, *prieten al artiștilor*, școlit în atelierele bucureștene ale unor arhitecți de formație diversă precum Albert Galeron și Giulio Magni, dar și cu unele studii la München în preajma anului 1900. Colaborator al lui Ion Mincu și apreciat în echipa inițiatorului stilului neormânesc în arhitectură pentru inventivitatea și calitățile lui de desenator, totuși creația arhitectului Alexandru Clavel este relativ puțin cunoscută. A fost prieten și colaborator al lui Ștefan Luchian, al sculptorilor Dimitrie Paciurea și Oscar Spaethe, dar și al gravorului Gabriel Popescu.

Prof. univ. dr. Mihai Rădulescu (Facultatea de Istorie a Universității București) a adus completări la *Genealogia lui Ștefan Luchian*: tatăl viitorului pictor, provenind dintr-o familie de mici boieri moldoveni legați de orașul Galați; mama artistului, Elena Luchian, născută Chiriacescu, era fiica lui Iamandache Chiriacescu (Chiriac) și a soției sale Anica, din neamul boieresc al Perieţenilor din județul Ialomița. Ramura ei a deținut proprietăți la Perieți, lângă Slobozia, până la marea expropriere din anul 1949. Pe linia Perieţenilor, ascendența pictorului – inclusiv în vechea familie Doicescu – poate fi reconstituită până în secolul al XVII-lea.

Doamna prof. univ. dr. Manuela Cernat a atras atenția asupra zgârceniei cu care cinematografia noastră a evocat, de-a lungul timpului, figuri iconice ale Panteonului național. Dintr-un total de aproape 2000 de titluri, mai puțin de 20 sunt biografii ale unor personalități politice sau artistice.

Evenimentul din 28 iunie s-a încheiat cu proiecția filmului artistic „Ștefan Luchian", realizat în 1981 (durată: 100 minute), în compania regizorului Nicolae Mărgineanu, care și-a oferit acordul de difuzare cu multă generozitate.

Oana Marinache

Expoziția *Ștefan Luchian desenator*, Sala Theodor Pallady a Academiei Române, 28 iunie–29 iulie 2016

La Sala „Theodor Pallady" a Bibliotecii Academiei Române s-a deschis, pe data de 28 iunie, expoziția *Ștefan Luchian desenator*. Vernisajul a fost programat în așa fel ca să coincidă cu data morții artistului, de la care s-a împlinit un secol în 2016.

Expoziția, organizată de Cabinetul de Stampe al instituției, reunește o generoasă selecție din opera grafică a maestrului. Dar sunt alăturate și fotografii, documente de arhivă, periodice, afișe, care reconstituie firul scurtei existențe pământești a celebrului plastician. Dar, chiar dacă a fost limitată în timpul fizic la doar 48 de ani, se poate afirma că Luchian a avut mai multe vieți, trăite succesiv, intens, pătimaș, cutreierând prin mai multe lumi, stiluri și genuri.

Fiu de militar, al maiorului de grăniceri Dumitru Luchian, se născuse în 1868, în satul Ștefănești de lângă Botoșani. Familia, cu adânci rădăcini în vechi familii boierești, nu era prea avută, deși avea mai multe proprietăți imobiliare. În anii tinereții, Luchian a fost un celebru monden al Bucureștilor, elegant și cochet, purtând țilindru de mătase, guler tare și redingotă, având propria trăsură și cai de rasă pe care-i conducea personal.

Avea o casă arătoasă, la Șosea, îi plăcea să mănânce bine și să-și ude dineurile cu șampanie. Era și sportiv ceea ce, pentru acele vremuri, era o raritate și o curiozitate: practica velocipedia și a participat la o cursă, în 1896, plasându-se printre finaliști. În acea vreme, picta în spiritul artiștilor francezi contemporani: curse de cai, portrete de doamne șic sau panouri decorative cu anotimpurile reprezentate prin chipuri delicate de femei frumoase, în

genul lui Alphonse Mucha, marele afișist Art Nouveau, activ la Paris. Tot pe linia plasticienilor din Orașul Luminilor – în special a lui Edgar Degas – a lucrat, cu multă măiestrie și har, în pastel. Peisagistica sa în acea perioadă era în consonanță cu aceea a postimpresioniștilor. Pictura cu notă ironică la adresa societății zilelor sale și-a avut locul în aceeași vreme: marea compoziție *Cheful* sau portretul unui boem „stâlp de cafenea", *Alecu Literatu*.

Urmează epoca picturii sacre, a decorului mural pentru catedralele din Alexandria, din Tulcea și pentru biserica Brezoianu (demolată), executate în colaborare cu un prieten și coleg de studii la Școala de Belle-Arte, Constantin Atachino. În expoziție au fost prezentate schițele în creion pentru mai multe compoziți destinate acelor lăcașuri de cult: Isus Pantocrator, Crucificarea, Sf. Irina, Sf. Teodor Tiron, cap de înger.

De la imaginea spilcuitului *dandy* al ultimei decade a secolului al XIX-lea, odată cu boala ce avea să-l țintuiască la pat pentru a doua jumătate a vieții, se impune chipul suferind, neglijent, neras, crispat al artistului damnat. Temele de salon au fost înlocuite cu acelea de critică socială sau de consemnare a vieții mizere a claselor de jos: *La împărțitul porumbului, Moș Nicolae cobzarul, Durerea, Spălătoreasa*. În expoziție au putut fi admirate mai multe acuarele inspirate din viața celor mărunți și necăjiți: *Cap de bătrân, Tăietorul de lemne, Micul vânzător de nuiele, Prichindeii, Bătrână cu broboadă*.

Ca expresie a conectării sale, în anii de studiu, la idealurile naționale și la pictura istorică la modă atunci – mai ales că, în momentul ridicării României la rangul de regat, în 1881, fusese resuscitat interesul și cererea pentru pictură cu tematică militară – a executat și el câteva compoziții cu soldați: *Santinela* este o acuarelă din acest repertoriu patriotic și național.



Fig. 1. Ștefan Luchian, Portret de femeie.



Fig. 2. Ştefan Luchian, Toamna – alegorie.




Fig. 3. Ştefan Luchian, Vara – alegorie.

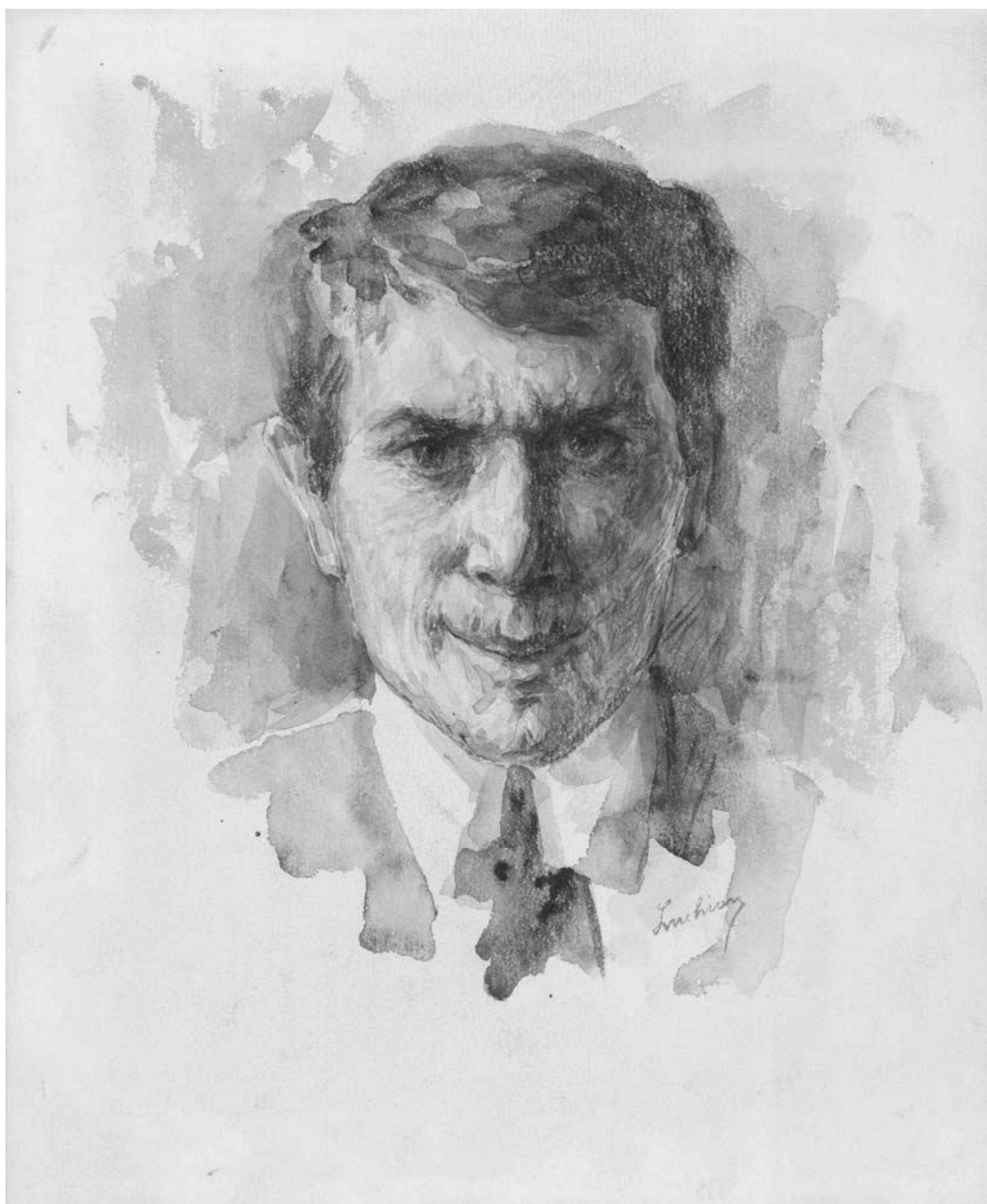


Fig. 4. Ştefan Luchian, Autoportret.

Dar celebritatea lui Luchian s-a statuat prin naturile sale statice, în special cu flori. În ulei, acuarelă sau pastel, florile lui Luchian au făcut epocă și și-au păstrat prospețimea şi interesul pentru public până în zilele noastre. Câteva asemenea cadre cu gracile flori se aflau și pe simeza de la Academie.

În completarea expunerii, au fost aduse revistele Societății „Ileana”, ale cărei coperți erau executate de Luchian sau de colegul și amicul său, Nicolae Vermont. Într-o viziune integratoare asupra epocii și a plasticienilor contemporani, organizatorii au alăturat lucrărilor artistului comemorat opere ale altor confrați precum Constantin Artachino, Titus Alexandrescu și deja amintitul Vermont. Autoportretele își regăsesc ecoul în portretele făcute de colegi, fie studiile „serioase”, precum acela al lui Jean Al. Steriadi şi Traian Cornescu, fie caricaturile spiritualului Nicolae Petrescu-Găină, colaborator al revistelor umoristice bucureștene, așa cum era „Furnica”, pe a cărei copertă a numărului 14 din 16 decembrie 1904 era tipărit chipul artistului.




Fig. 5. Ştefan Luchian, Portret de fată.



Fig. 6. Ştefan Luchian, Scară cu flori.



Fig. 7. Ştefan Luchian, Peisaj la Moineşti.



Fig. 8. Ştefan Luchian, Colț în str. Povernei.



Fig. 9. Ştefan Luchian, Femeie cu pălărie şi voaletă.



Fig. 10. Ştefan Luchian, Portretul lui N.D. Cocea.



Fig. 11. Ştefan Luchian, Copaci.



Fig. 12. Ştefan Luchian, Trandafiri.

Foarte inspirată a fost alăturarea unor gravuri, afișe sau coperți de reviste semnate de artiști francezi în care pot fi constatate consonanțele stilistice din opera lui Luchian: creații ale lui Jules Chéret, Eugène Grasset, Alphonse Mucha, Edouard Vuillard, Carlos Schwabe, Paul Émile Berthon și Henri de Toulouse-Lautrec ilustrau perfect gustul și stilul epocii.

O suită de scrisori provenind de la Cabinetul de Manuscrise, adresate de Luchian maestrului respectat și prețuit, Theodor Aman, directorul Școlii de Belle-Arte, sau prietenului și viitorului monografist Virgil Cioflec, amplificau expunerea.

Expoziția a fost însoțită de un frumos catalog, bine ilustrat și cu o bibliografie exhaustivă, de a cărui îngrijire s-a ocupat Cătălina Macovei, șefa Cabinetului  de Stampe.

În decurs de 48 de ani, Ștefan Luchian a trăit mai multe vieți, arzând cu o vâlvătaie puternică, al cărei rod a fost o operă vie, complexă, variată, admirată fără rezerve de amatori şi de specialişti ce, nu mult după dispariția sa a fost - și continuă să fie – copiată și colecționată.

Adrian-Silvan Ionescu

*Arta la genul feminin, Valentina Iancu, MNAR*

Contestarea canoanelor – artistice sau literare – s-a produs de cele mai multe ori în spații alternative, de la mici galerii sau saloane particulare tipice epocii moderne, până la spațiul nelimitat al lumii virtuale de astăzi. De aceea, găzduirea unei expoziții concentrate în jurul unui concept contestatar, feminismul, de către o instituție publică de anvergură, Muzeul Național de Artă al României, ne produce o surpriză care sperăm că nu va rămâne una excepțională prin singularitatea ei. Surprinderea este cu atât mai mare cu cât primitoarele,

aeratele şi corespunzător aclimatizatele săli de la parterul muzeului, destinate expoziţiilor temporare, contrastează cu sălile împietrite în timp, un fel de ornitorinc al discursului expoziţional, care susţin galeria de artă românească modernă. Săli supraîncălzite indiferent de anotimp, cu o umezeală de seră, cu lucrări deja vizibil afectate, cu o sporovăială sâcâitoare a supraveghetoarelor plictisite de lipsa vizitatorilor.

Expoziţia curatoriată de Valentina Iancu ne provoacă să regândim raporturile de gen aplicate artelor româneşti de la debutul secolului al XIX-lea până la încheierea perioadei interbelice, o epocă idealizată adesea şi văzută doar din perspectiva perioadei „de aur" a culturii române, lipsită de nuanţe, eşecuri şi inadvertenţe. Discursul expoziţional nu stă sub semnul egalităţii, aşa cum ar putea să pară, ci sub acela al contestării unei supremaţii masculine în artă, consonantă cu aceea politică, socială sau economică, uşor de recunoscut în România epocii, precum şi în întreaga Europă. Lectura elegantului catalog care completează expoziţia ne lămureşte pe deplin.

Credem că iniţiativa despre care vorbim merită reţinută din două puncte de vedere. Pe de o parte, reuşeşte printr-un discurs coerent să construiască o alternativă viabilă analizelor standardizate, consacrate şi scolastice asupra a ceea ce a însemnat arta românească în prima jumătate a secolului XX. Pe de altă parte, ne produce o veritabilă desfătare estetică datorită selecţiei lucrărilor, cele mai multe necunoscute unui public dedicat, aflate fie în depozitele de nepătruns ale instituţiei gazdă, fie în colecţii particulare.

Din perspectivă cronologică, cercetarea care a stat la baza expoziţiei a avut în atenţie două momente principale, prima expoziţie din 1916 a Asociaţiei artistelor plastice, instituţie datorată eforturilor pictoriţelor Olga Greceanu, Cecilia Cuţescu-Storck, Nina Arbore, şi Expoziţia internaţională de artă feminină organizată în 1938 la Bucureşti de către Ministerul Propagandei. Anii 1916 şi 1938 nu reprezintă însă limite absolute, ci doar jaloane ale unui parcurs profesional care începea timid încă de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi a continuat şi după 1938, până la cenzura şi controlul impuse de regimul comunist, unul doar în aparenţă sensibil la egalitatea de gen. Dacă prima expoziţie a Asociaţiei artistelor plastice reprezintă o încercare temeinică şi reuşită a femeilor artist de a-şi afirma o identitate profesională clară, Expoziţia internaţională de artă feminină de la Bucureşti, organizată din iniţiativa statului român din considerente de vizibilitate internaţională, confirmă pătrunderea şi acceptarea femeilor artist în sfera publică. Chestiune majoră, dacă ne gândim că doar în două decenii, datorită unui efort propriu, aceste artiste au reuşit să transforme, într-o măsură mai mare sau mai mică, gustul public faţă de arta lor. Poate că cel mai important semn al emancipării femeii artist este chiar această transformare care a dus la acceptarea artei lor, devenită obiect nu doar al expoziţiilor personale, ci şi parte a fenomenului colecţionismului românesc în epocă, element esenţial în asigurarea posterităţii lor.

Aşa cum pertinent observa Valentina Iancu în catalogul expoziţiei, femeile artist care s-au afirmat în intervalul menţionat au fost mult mai numeroase decât cele prezente astăzi pe simezele de la parterul Muzeului Naţional de Artă. Însă unele fie nu au trecut proba timpului datorită talentului minor care nu le-a fost favorabil, fie altele au părăsit devreme traseul creator iar prezenţele lor nu pot fi astăzi documentate.

Legislaţia antisemită adoptată în toamna anului 1940 şi exacerbarea prigoanei împotriva evreilor în timpul rebeliunii legionare au marcat ireversibil într-o manieră tragică destinele unor intelectuali evrei din România, precum pictoriţa Mina Byck Wepper, prezentă în expoziţie. Antisemitismul, în absurditatea dimensiunii sale rasiale, nu a luat în considerare diferenţele de gen.

Dacă ar fi să căutăm o trăsătură comună, din punct de vedere estetic, care adună lucrările expuse şi din alt unchi decât acela al genului autorilor, credem că aceea ar fi modernitatea lor. O modernitate exprimată nu doar cursiv şi declarativ la artiste precum Miliţa Petraşcu, Irina Codreanu, Nina Arbore, Cecilia Cuţescu-Storck, Nadia Bulighin Grossman, Maria Ciurdea Steurer sau Elena Popea dar şi la artiste care se vor simţi atrase tot mai mult către o pictură de factură mistică, cu influenţe ortodoxe, precum Olga Greceanu sau eleva sa Theodora Cernat Pop. Lucrările Olgăi Greceanu, piese remarcabile prin expresivitatea deosebită, multe dintre ele aduse din colecţia familiei, necunoscute de publicul pasionat, chiar dacă se îndepărtează prin subiect de mişcarea modernistă, rămân ancorate în nou prin maniera tratării compoziţiei.

Sculpturile Irinei Codreanu, de o eleganţă sobră şi sintetică, mărturisesc o personalitate artistică clar conturată, dincolo de influenţele brâncuşiene de necontestat dar, de multe ori, nemeritat exagerate de critica poate prea conformistă.

De asemenea, sculpturile puse în operă de Miliţa Petraşcu, unele aflate în patrimoniul Muzeului de Arte Vizuale din Galaţi, demonstrează opţiunile moderne ale artistei, jugulate din păcate după instaurarea regimului comunist ale cărui presiuni ideologice, adăugate la dificultatea păstrării unui mod de viaţă decent, au constrâns-o la acceptarea unor comenzi din partea unor lideri ai noului regim dictatorial, precum

Constantin Doncea. Lucrări precum *Tors, Peştele, Jeanne d'Arc*, adaugă detalii de neocolit la o biografie creatoare de excepție.

Nu ne propunem o inventariere a lucrărilor cuprinse în expoziție. Într-o simplă alegere personală, am mai remarca două capitole ale aventurii artistice feminine pe care Valentina Iancu, cu susținerea Galeriei de Artă Modernă Românească a MNAR, ne-a dezvăluit-o.

Nina Arbore, fiica mai mică a scriitorului Zamfir Arbore, primul istoriograf al Basarabiei în România, este prezentă cu mai multe portrete feminine şi cu un Autoportret, lucrare iconică pentru creația sa. Considerăm că părerea istoricului de artă Gheorghe Vida este îndreptățită atunci când acesta considera că personajul din lucrarea cuprinsă în expoziție sub titlul Scriitoarea Ştefania Zot(t)oviceanu Rusu este de fapt sora mai mare a artistei, Ecaterina Arbore, medic şi comunist, ministru al Sănătății în guvernul bolşevic al Ucrainei, asasinată din ordinul lui Stalin în 1937 (apud Gheorghe Vida, *Nina Arbore*, Chişinău, Editura Arc, f.a., p. 12). Argumentelor istoricului de artă amintit, covorul basarabean din fundal care a aparținut familiei Arbore, îmbrăcămintea de tip rusesc, îi putem adăuga vârsta personajului, aproximativ 45 de ani, adică anii la care Ecaterina părăsea România pentru a se dedica himerei sale. Ştefania Zottoviceanu Rusu aparținea unei generații total diferite, fiind cu exact 25 de ani mai tânără. De altfel, şi lucrarea în sine este diferit datată de Gheorghe Vida, în jurul anului 1917–1920, şi nu în 1928–1929, ca în expoziție. Este posibil, spunem aceasta cu prudență deoarece nu avem acces la inventarele MNAR, ca în evidențele muzeului lucrarea să figureze sub acest titlu şi datare. Amănuntul nu micşorează cu nimic gestul inspirat de a ne oferi prilejul admirării lucrării atât de expresive a pictoriței Nina Arbore.

După cum un prilej de bucurie este şi inserarea unui fragment din opera, astăzi aproape necunoscută, a Nadiei Bulighin Grossman, unul dintre puținii artişti români care au experimentat cubismul la noi. Splendidele lucrări din expoziție sunt completate de o alta, aflată într-o colecție particulară, publicată în catalog, din păcate inversată față de original, portretul aceluiaşi Zamfir Arbore, o lucrare în cărbune. Biografia pictoriței nu a putut fi documentată deocamdată şi poate cercetări viitoare vor aduce la lumină detalii ale unui destin artistic întrerupt de soartă la doar 38 de ani.

Alte artiste prezente în expoziție sunt, pe lângă cele deja menționate, Rodica Maniu, Merica Râmniceanu, Margareta Cossăceanu Lavrillier, Lola Schmeier Roth, Nutzi Acontz, Lucia Demetriade Bălăcescu, Margareta Sterian, Céline Emilian, Micaela Eleutheriade, Magdalena Rădulescu şi Florența Pretorian.

Va declanşa această expoziție o dezbatere referitoare la modul în care se construiesc astăzi în România paradigmele istoriei şi criticii de artă? Rămâne de văzut. Oricum, un început a fost făcut.

Alin Ciupală

Expozițiile *Mensch & Herrscher*, Castelul Schönbrunn, Viena, 15 martie – 27 noiembrie 2016; *Repräsentation & Bescheidenheit*, Kaiserliche Wagenburg, Viena, 15 martie – 27 noiembrie 2016; *Fest & Alltag*, Möbel Museum, Viena, 15 martie – 27 noiembrie 2016; *Der Ewige Kaiser. Franz Joseph I. 1830–1916*, Biblioteca Națională a Austriei, 11 martie – 27 noiembrie 2016

Austria a comemorat anul acesta, prin cinci expoziții, centenarul morții împăratului Franz Joseph I (1830–1916): la Castelul Schönbrunn putea fi văzut *Omul și monarhul*, la Muzeul Caleștilor Imperiale din incinta aceluiași castel era prezentată *Majestatea și modestia*, la Muzeul Mobilei *Ceremonii și viață zilnică*, la Castelul Niederweiden, din sudul țării, folosit în timpul campaniilor cinegetice ale curții, a fost spațiul cel mai potrivit pentru tematica aleasă *Vânătoare și recreere* iar în Sala de Ceremonii a Bibliotecii Naționale Austriece s-a organizat *Der Ewige Kaiser* (Eternul împărat). Primele patru au fost deschise în intervalul 16 martie – 27 noiembrie iar cea din urmă între 11 martie și 27 noiembrie 2016. Din toate acestea putea fi închegat portretul celui mai longeviv monarh al Europei din epoca modernă. În această domnie îndelungată de 68 de ani imperiul său s-a lărgit, au fost alipite teritorii noi dar nu a putut fi rezolvată problema naționalităților care îl locuiau, astfel că, odată cu mutarea sa în eternitate – fapt petrecut în plin război, pe 21 noiembrie 1926 – destrămarea s-a produs în chip ineluctabil. La fel ca regina Victoria a Marii Britanii ce a marcat o epocă al cărei nume l-a împrumutat – ea însăși o stăpânitoare de 64 de ani peste supușii săi –, și Franz Joseph s-a identificat, mai bine decât toți înaintașii, exceptând-o poate doar pe împărăteasa Maria Tereza, cu monarhia bicefală. În vremea sa a luat ființă mitul împăratului, al „eternului" monarh austriac. Cu

o forță de muncă prodigioasă, o dedicație pentru treburile țării ce friza mania, o corectitudine exemplară, o religiozitate recunoscută, o viață sobră și o dietă frugală prin care și-a păstrată silueta de tinerețe până la adânci bătrânețe, Franz Joseph impunea respect și admirație.

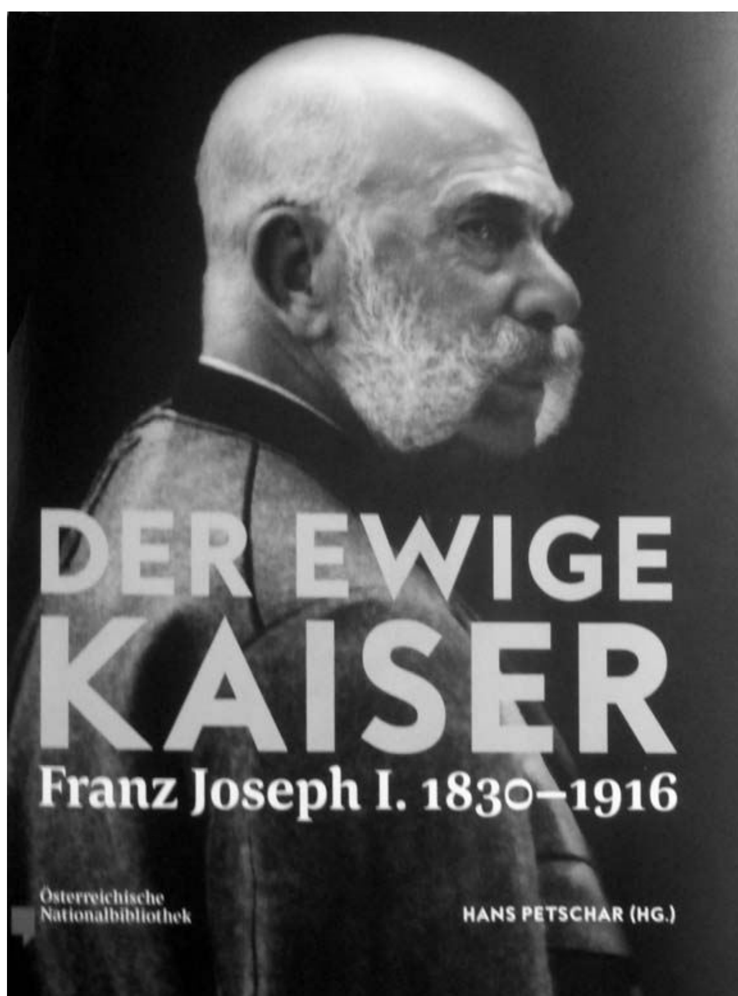



Fig. 1. Afișul expoziției.

Viața sa nu a fost ușoară iar nenorocirile l-au lovit constant. Chiar dacă monarhia bicefală reprezenta una dintre marile puteri ale epocii alături de cea rusească, britanică, franceză și germană, totuși în majoritatea conflictelor armate ce le-a avut, a fost înfrântă. Tânărul de 18 ani a luat domnia în furtunosul an 1848, cu o țară răvășită de revoluția democratică și, dacă nu i-ar fi dat ajutor țarul Nicolae I cu trupele sale bine antrenate și obișnuite cu războiul, ar fi fost pe cale să-și piardă sceptrul. În 1859, la intervenția armatei franceze a lui Napoleon III în campania din Italia, a fost bătut, iar prin pacea încheiată la Villafranca zona Veneției, care până atunci făcea parte din imperiul său, a trebuit să fie evacuată. În 1866, în bătălia de la Königgrätz, a fost învins de oștirea prusiană care impune, pentru următorii 45 de ani, supremația germană în Europa.

Dar toate aceste eșecuri militare nu au șubrezit cu nimic poziția kaiserului și respectul de care s-a bucurat în țara sa, atât în sânul trupelor cât și al populației civile. Parăzile și ceremoniile militare erau la ordinea zilei și dădeau culoare vieții. Fastul curții imperiale stârnea admirația străinilor și localnicilor. Totul era spectacol, de la costrucțiile impunătoare, majoritatea decorate cu sculpturi, la monumentele de for public ridicate pentru a comemora diverse evenimente glorioase sau oameni bravi ori virtuoși, și de la balurile curții până la banchete și vânători. Din cauza faptului că împăratul mâncă foarte puțin și extem de repede, abia gustând din fiecare fel de mâncare pus dinaintea sa, dineurile curții erau exclusiv momente festive dintr-o regie aulică de mare rafinament destinate a impresiona prin lux și bogăție, la fel ca o revistă a trupelor. Dar, după festinul ce nu era vreodată de lungă durată, cei invitați se sculau de la masă flămânzi și luau cu asalt restaurantele din jurul Hofburgului.



Fig. 2. Impăratul Franz Joseph I.



Fig. 3. Tadeusz von Ajdukiewicz, Parada trupelor române în fața lui Franz Joseph, 1899, detaliu.



Fig. 4. Caleașcă de gală.



Fig. 5. Uniforma de mare ținută de mareșal purtată de Franz Joseph.




Fig. 6. Uniformă de mică ținută de mareșal purtată de Franz Joseph.



Fig. 7. Ținuta de vânătoare a împăratului.



Fig. 8. Arhiducele Ferdinand Maximilian, viitorul împărat al Mexicului, copie după F. X. Winterhalter.




Fig. 9. Scaune cu bortă, Muzeul Mobilei, Viena.




Fig. 10. Intrarea în Biblioteca Națională a Austriei.

Spre a nu rămâne mai prejos față de imperiile concurente, cel englez și cel francez, în 1873 este organizată, la Viena, o Expoziței Universală, urmându-le pe cele de la Londra din 1851 – prima de acest fel – și pe cele de la Paris, din 1855 și din 1867.

În 1879, cu ocazia celebrării căsătoriei de argint a împăratului cu pricipesa Elisabeta de Bavaria – poreclită Sissi – pictorul Hans Makart a fost însărcinat să organizeze un cortegiu istoric al breslelor și corporațiilor comerciale din imperiu, pentru care artistul a făcut schițe de costume în stil renascentist și de care alegorice. Procesiunea a defilat pe străzile capitalei, condusă de însuși Makart, îmbrăcat în costum de muschetar și călărind un bidiviu alb.

Franz Joseph I a fost, se pare, cel mai mult portretizat cap încoronat al timpului său – ce-i drept a avut și o viață suficient de lungă care a acoperit toate genurile și tehnicile artelor vizuale, de la miniatura practicată în copilăria sa până la fotografie și cinematograf. Încă de la naștere, pe 18 august 1830, mama sa, arhiducesa Sophie, a fost preocupată ca trăsăturile micului arhiduce Franz Joseph Karl von Österreich să fie imortalizate iar apoi, de-a lungul existenței, a fost înconjurat de tot felul de artiști ce se întreceau a-l picta sau fotografia. La împlinirea a 50 și apoi 60 de ani de domnie, în 1898 și, respectiv, 1908, iar apoi la aniversarea celor 80 de ani de viață în 1910, portretul imperial a devenit cel mai bun instrument de propagandă: imagini reproduse în revistele ilustrate, cărți poștale, fotografii au inundat piața. În acei ani, kaiserului i-au fost dedicate albume, litografii și picturi alegorice. Marea majoritate sunt păstrate la Biblioteca Națională care posedă peste 10 000 de imagini ce-l au ca subiect pe împărat. Spre a-și arăta loialitate față de tron, multe comunități sau persoane particulare, și-au trimis contribuțiile plastice păstrate după aceea în biblioteca privată a monarhului.

La fel ca regina Victoria și prințul consort Albert de Saxa-Coburg, Franz Joseph s-a însurat din dragoste și a avut un mariaj foarte fericit în primii ani. Dar, cu trecerea timpului - și mai ales după pierderea fiului – frumoasa Sissi a dat semne de oarecare instabilitate psihică, excentricitate, apatie și mizantropie iar relațiile dintre soți s-au răcit până la indiferență. Împăratul, cu asentimentul și chiar încurajarea împărătesei, a întreținut relații cu actrița Katharina Schratt care nu erau un secret pentru nimeni iar cei doi au fost imortalizați de mai multe ori în instantanee fotografice, expuse pe simeza expoziției.

Viața împăratului a fost lovită de mai multe nenorociri familiale. A trăit drama de a-și vedea toți moștenitorii desemnați ai tronului morți înainte de vreme: arhiducele Rudolf dispare, împreună cu amanta sa, contesa Mary Vetsera, în urma unui încă nelămurit act de suicid – sau asasinat politic[1] – în 1889, comis la pavilionul de vânătoare de la Mayerling; următorul moștenitor, arhiducele Franz Ferdinand a căzut sub gloanțele anarhistului Gavrilo Princip, la Sarajevo, în 1914, suscitând astfel izbucnirea Războiului cel Mare. Cu nici unul dintre aceștia împăratul nu se înțelegea, aveau păreri divergente în privința conducerii imperiului, prinții de coroană tinzând spre un liberalism pe care kaiserul nu-l împărtășea. Franz Joseph nu era de acord cu viața deșănțată, devenită notorie, a lui Rudolf care avea relații extraconjugale cu mai multe curtezane celebre. Cum, la fel, nu agreea nici mariajul lui Franz Ferdinand cu o contesă de origine cehă, Sophie Chotek, pe care îl considera morganatic.

Doi dintre cei trei frați se vor stinge înaintea kaiserului: Karl Ludwig, desemnat moștenirul coroanei habsburgice după drama de la Mayerling, a murit de tifos în 1896, iar Maximilian, devenit împărat al Mexicului – antrepriză în care nu primește nicio susținere din propria țară ci de la Napoleon III al Franței – și-a încheiat tragic viața, în fața unui pluton de execuție, în 1867. Încă o lovitură a fost moartea împărătesei, asasinată de un anarhist italian la Geneva, în 1898.

Profund credincios, Franz Joseph a ridicat un lăcaș de cult, Votivkirche, pe locul unde în 1853, într-o după-amiază când se plimba pe vechile fortificații ale orașului, a avut loc un atentat la viața sa din care a scăpat, în chip miraculos, datorită broderiilor de fir ale gulerului uniformei ce au atenuat lovitura de pumnal a asasinului. Fratele său mai mic, Ferdinand Maximilian – ofițer de marină și viitor împărat al Mexicului (Fig. 8) – a adunat fondurile necesare pentru ridicarea monumentului în stil neogotic, inaugurat în 1879, cu ocazia nunții de argint a kaiserului – ce se dorea o ofrandă către deitate pentru că-i fuseseră cruțate zilele.

[1] Într-o foarte bună carte, recent tradusă în românește de Diana Morărașu și prefațată de Petre Otu, *Rudolf de Habsburg. Mayerling sau sfârșitul unui imperiu* (Ed. Corint, București, 2015), autoarea franțuzoaică, Christine Mondon, insistă, cu argumente irecuzabile, asupra supoziției asasinatului, p. 140–142.

Caietele cu temele zilnice din perioada școlarității și planșe cu desene și acuarele, expuse la Biblioteca Națională, dădeau măsura studiilor riguroase pe care tânărul vlăstar cu sânge albastru era obligat să le întreprindă. Urmau apoi planurile strategice și cărțile cu subiecte militare menite a-l deprinde cu viața de soldat. Alte piese de rezistență erau scrisoarea de abdicare a împăratului Ferdinand, din 1848, căruia i-a succedat la domnie Franz Joseph și misiva scrisă înaintea sinuciderii de Mary Vetsera, ce a fost descoperită de foarte scurtă vreme, în 2015. La Muzeul Mobilei poate fi admirat un nud, în mărime naturală, al tinerei și atrăgătoarei amante a prințului de coroană – deși este presupus a fi o lucrare fantezistă, ulterioară marii drame și fără vreo legătură cu modelul real, el se află totuși sub privirile publicului. Cum monarhii sunt și ei oameni, în același muzeu se află o admirabilă colecție de oale de noapte și scaune cu bortă folosite de mai-marii imperiului (Fig. 9).

Uniformele împăratului, cele de mare și de mică ținută (Fig. 5, 6), erau expuse la Schönbrunn alături de greul costum de gală ce era purtată, la ceremonii speciale, de membrii Ordinului Lânei de Aur, rezervat numai capetelor încoronate și familiilor acestora. Ținuta își avea originea în secolul al XVIII-lea dar, ca tăietură și ornamente, urmărea un model medieval cu o capă din catifea grena, bogat brodată cu fir pe margini și o beretă din același material. Cum capetele încoronate se onorau unele pe altele cu înaltele distincții ale țărilor respective, Franz Joseph primise, în 1867, Ordinul Jartierei de la regina Victoria. Și acesta avea o costumație specială, cu o tunică de mătase albă peste care se lua o pelerină de catifea neagră prinsă cu un șnur cu grei ciucuri de fir, iar în picioare se încălțau pantofi de mătase albă. În 1914, când a izbucnit războiul și cele două țări au devenit inamice, ordinul i-a fost retras dar costumația a rămas la Viena.

Vânătoarea era cea mai mare pasiune a împăratului și pentru campanile sale cinegetice îmbrăca straie tiroleze: o haină scurtă din postav gri căptușită și paspoalată cu verde închis, niște pantaloni scurți, jambiere și pălărie de fetru cu bor mic, ornată cu un pampon din păr de căprioară și pene de cocoș de munte (Fig. 7). În câteva fotografii, kaiserul apare în această ținută comodă și nepretențioasă. Într-o imagine este păstrat chipul devotatului valet Egen Ketterl, surprins în momentul când, cu un zâmbet pe buze, pregătea, cu drag, hainele împăratului, în mijlocul unei camere cu șifonere pe toate laturile din care, prin ușile deschise, se ițeau unformele aranjate, cu grijă, pe umerașe. Dat fiind că existau atât de multe ținute cu accesoriile lor, ordinea lor era consemnată într-o condică specială, expusă și ea cu această ocazie: „Garderobe-Inventar Seiner Majestät des Kaisers und Königs".

Când, în 1867, a fost uns rege al Ungariei și astfel s-a făcut unirea dintre cele două țări, la ceremoniile respective, kaiserul a purtat uniformă roșie cu brandemburguri din fir de aur, de general de husari, iar pe cap i s-a așezat coroana Sfântului Ștefan. Grofii maghiari l-au înconjurat purtându-și vestimentația de mare ceremonie cu dolmane și căciuli de blană, cu pene.

Vizitatorul român al expozițiilor nu putea să nu tresară recunoscând pe regele Carol I și familia sa într-o mare pânză semnată de Tadeusz von Ajdukiewicz ce-l reprezenta pe acesta conducând defilarea trupelor române prin fața oaspetelui său imperial, în 1896. Kaiserul salută defilarea având în spatele său pe prințul Albert de Saxa-Coburg, tatăl principesei Maria, reprezentată și ea călare, îmbrăcată în toaletă neagră de echitație, în dreapta oaspetelui, și nu departe de un landou în care se afla regina Elisabeta și doamnele ei de onoare (Fig. 3).

Echipajele Curții, atât de necesare pentru augmentarea fastului cu ocazia festivităților de stat, erau expuse în același loc. Erau fie calești aurite, cu ornamente sculptate și ușile pictate, trase de câte opt cai albi (Fig. 4), fie cupeuri cu stema imperială din bronz aurit țintuită pe uși sau brodată pe valtrapuri. Lacheii, vizitiii și surugiii aveau și ei livrele și tunici sclipind de galoane și fireturi – și ele expuse în apropiere. Dar același fast trebuia urmărit și la ceremoniile funebre, așa că alături de trăsurile folosite de împărat și familia sa în timpul vieții, se afla și impunătorul dric, vopsit integral negru și având capitonaj de crep negru, ce l-a purtat pe ultimul drum, spre necropola din Cripta Capucinilor.

Franz Joseph a urcat pe tron într-o perioadă de criză și l-a părăsit tot într-o perioadă de criză, pe 21 noiembrie 1916. Chiar și după ce a expiat chipul său a constituit motivul unui portret postum, pe catafalc. Figura sa ce a evoluat de la aceea de tânăr imperb la cea de maturitate cu lungi și stufoși favoriți roșii spre a ajunge la aceea de venerabil monarh, cu barbetele colilii, ușor adus de spate, cu privire obosită și blândă, de bunic ce a trecut prin multe până a ajuns la suprema înțelepciune, a intrat în conștiința publicului și a devenit sinonimă cu Imperiul Habsburgic. Astfel, *Eternul Împărat* este și astăzi o prezență în Capitala și în țara sa!

Adrian-Silvan Ionescu

*Centenarul intrării României în Marele Război evocat la New York, Washington și Berlin*

La invitația Institutului Cultural Român din New York am făcut o deplasare în Statele Unite ale Americii pentru a susține două conferințe și a organiza o expoziție cu imagini de pe frontul românesc. Evenimentul a fost suscitat de apariția, cu doi ani în urmă a cărții noastre *Războiul cel Mare. Fotografia pe frontal Românesc 1916–1919* (Ed. I.C.R., București, 2014, cu versiuni în engleză, franceză și, de curând, germană).

Astfel, pe data de 14 iunie 2016, la Romanian Cultural Institutute din New York (200 East 38$^{th}$ Street at 3$^{rd}$ Avenue) s-a desfășurat, între orele 18 si 22, complexa manifestare așezată sub titlul *„News from the Eastern Front" – A Centennial Perspective on Romania During First World War* la care, pe lângă noi, au fost invitați să susțină prelegeri mai mulți cercetători americani dedicați acestui subiect. Expunerile și-au propus să evidențieze câteva aspecte interesante și inedite legate de Războiul pentru Întregirea Neamului: latura iconografică a conflictului reflectată atât prin activitatea Serviciului Fotografic al Armatei cât și al unor fotografi amatori aflați sub arme; contribuția unor americani la eforturile românești la vreme de război; o abordare novatoare a studiilor militare, politice și diplomatice dedicate momentului istoric analizat ce a schimbat radical aspectul lumii moderne; în sfârșit, evocarea experienței acumulate de un eminent savant, profesorul Glenn E. Torrey, în decursul unei jumătăți de veac de cercetare a arhivelor și amplei bibliografii, în mai multe limbi, consacrată participării românești în acest conflict armat. De menționat că Domnia Sa este autorul celei mai recente, ample și definitive istorii în domeniu, *The Romanian Battlefront in World War I* (University Press of Kansas, 2012), tradusă la noi, în chip admirabil, de Dan Cristea și apărută sub titlul *România în Primul Război Mondial* (Meteor Publishing, București, 2014). Tot profesorului Torrey i se datorează și editarea interesantelor scrieri memorialistice ale bravului general Henri Mathias Berthelot, șeful Misiunii Militare Franceze și marele prieten al românilor, care a contribuit în chip esențial la victoriile din 1917 ale trupelor noastre pe frontul din Moldova – *Memorii și corespondență (1916-1919)* (Ed. Militară, București, 2012). Deoarece ilustrul și venerabilul istoric a absentat din cauza unor probleme de sănătate, comunicarea sa *Personal Reflections on Fifty Years of Research and Writing on Romania and World War I*, – în care prezenta avatarurile prin care a trecut în timpul perioadelor de cercetare în România, în anii comunismului, când îi era îngreunat sau chiar interzis, pe nedrept, accesul la materialele de arhivă de către excesiv de vigilenta Securitate – a fost citită de unul dintre invitați. Ceilalți doi conferențiari au fost domnii prof. Ernest H. Latham Jr. care a avut comunicarea *Dr. Bayne: An American Hero on the Romanian Front*, și prof. Paul E. Michelson cu *Romania and the First World War: A Centennial Retrospective*. Semnatarul acestor rânduri a prezentat comunicarea *Soldiers and Photographers: Amateur Snapshots on the Romanian Front (1916–1918),* ilustrată cu proiecții.

După aceste expuneri a fost vernisată expoziția *The Great War: Photography from the Romanian Front 1916–1919* – închegată după o riguroasă selecție de imagini din colecția subsemnatului. A urmat proiecția filmului documentar „Hill 789: The Last Stronghold" (2009), regizat de Nicholas Dimancescu și produs de tatăl acestuia, gazetarul Dan Dimancescu, care a făcut o prezentare a peliculei și a comentat modul în care a fost realizată în România. Asistența care a numărat aproximativ 60 de persoane a fost entuziasmată de seara academică oferită cu ocazia centenarului intrării României în conflagrație.

A doua zi, conferențiarii și organizatorii evenimentului – domnii Mircea Suciu, director adjunct al I.C.R. New York și dr. Eduard Andrei – au primit un lung mesaj de felicitare și caracterizare a fiecăreia dintre expuneri din partea d-nei dr. Mona Momescu, lector de limba și cultura română de la Columbia University – The Romanian Language Institute.

Pe data de 15 iunie am părăsit metropola New York și ne-am îndreptat spre Washington, D.C. unde, vineri 17 iunie, la orele 12, a avut loc, la sediul Ambasadei României, un eveniment așezat sub același generic. De data aceasta au fost doar doi conferențiari, dl. prof. Latham și subsemnatul. Excelența sa, domnul ambasador George Maior i-a prezentat, călduros, pe cei doi istorici și le-a salutat efortul de a participa la un asemenea program într-o toridă după-amiază washingtoniană. Expunerile au fost adaptate mediului în care erau susținute. Astfel, prezentarea noastră s-a încheiat cu proiecții de imagini de la reînscenările inspirate de Marele Război pe care le-a întreprins, de-a lungul anilor, Asociația „6 Dorobanți", făcând astfel legătura între imaginile istorice, de arhivă, și experiența trăită plenar prin asemenea spectacole de „istorie vie" în care „soldații de duminică" reconstituie, cu fideliate, specificul vieții de campanie. Scenele reprezentate au fost atât de convingătoare încât un spectator a întrebat cum de s-a păstrat atât de bine culoarea pe acele fotografii

din 1916–1918, fiind în imposibilitate de a distinge diferența dintre tipurile originale de soldați și interpreții contemporani ai străbunicilor combatanți de acum 100 de ani. La manifestarea din capitala federală au participat circa 47 persoane, între care am avut plăcerea să-l întâlnesc pe prof. Larry J. Schaaf din Baltimore, somitate în domeniul istoriei fotografiei, pe care, în 2012, cu ocazia conferinței internaționale dedicată bicentenarului Szathmari l-am avut oaspete la București.

În ultima zi de ședere, pe 20 iunie, a fost programată o întâlnire cu dl. dr. Grant G. Harris, șeful Sălii de Lectură pentru Publicații Europene de la Biblioteca Congresului căruia i-am oferit recentele volume *The Great War. Photography on the Romanian Front (1916–1919)* (Ed. I.C.R., 2014) și *Asociația „6 Dorobanți" – zece ani de la fondare* (Ed. Oscar Print, 2016). Cele două lucrări au fost primite cu gratitudine și apreciate la superlativ pentru conținutul lor, total nou pentru cititorii americani și cu atât mai prețios cu cât erau redactate în engleză sau bilingv, cum e cazul celei din urmă.

În intervalul 6–9 iulie 2016, am efectuat o nouă deplasare, la Berlin, la invitația Institutului Cultural Român de acolo spre a organiza o expoziție cu fotografii din timpul Marelui Război și a prezenta volumul *The Great War: Photography from the Romanian Front 1916–1919*. Așa cum spusesem ceva mai sus, în preziua plecării spre capitala Germaniei, am fost informat că volumul fusese tradus și în germană, dar ediția nu fusese încă difuzată, fiind adus doar semnalul, fapt pentru care această versiune, mai potrivită a fi lansată la Berlin, nu a putut fi pusă la dispoziție pentru acest eveniment.

În dimineața zilei de 7 iulie am panotat expoziția și am elaborat textul etichetelor ce urmau a fi traduse în germană. Pe fațada galeriei I.C.R. fusese prins un banner de circa 3 m lungime cu titlul expoziției și două imagini reprezentative din expoziție. Expoziția era programată a fi deschisă până în data de 16 septembrie 2016. Fuseseră imprimate și niște flaiere în care, pe o parte, fusese preluată imaginea marelui afiș iar pe cealaltă se afla un text de prezentare a manifestării și erau date informații despre subsemnatul, ca invitat special al evenimentului. De asemenea, un text de sală, mai substanțial, cu citate extinse din volumul menționat mai sus fusese imprimat și pus la dispoziția publicului vizitator.



Fig. 1. Organizatori și conferențiari ai evenimentului de la I.C.R. New York, de la S. la D.: Eduard Andrei, Paul Michelson, Adrian-Silvan Ionescu, Ernest Latham, Dan Dimancescu, Mircea Suciu.



Fig. 2. Eduard Andrei și Adrian-Silvan Ionescu în expoziție.



Fig. 3. Adrian-Silvan Ionescu în expoziția de la I.C.R. New York.



Fig. 4. Adrian-Silvan Ionescu conferențiind la Ambasada României din Washington, D.C.

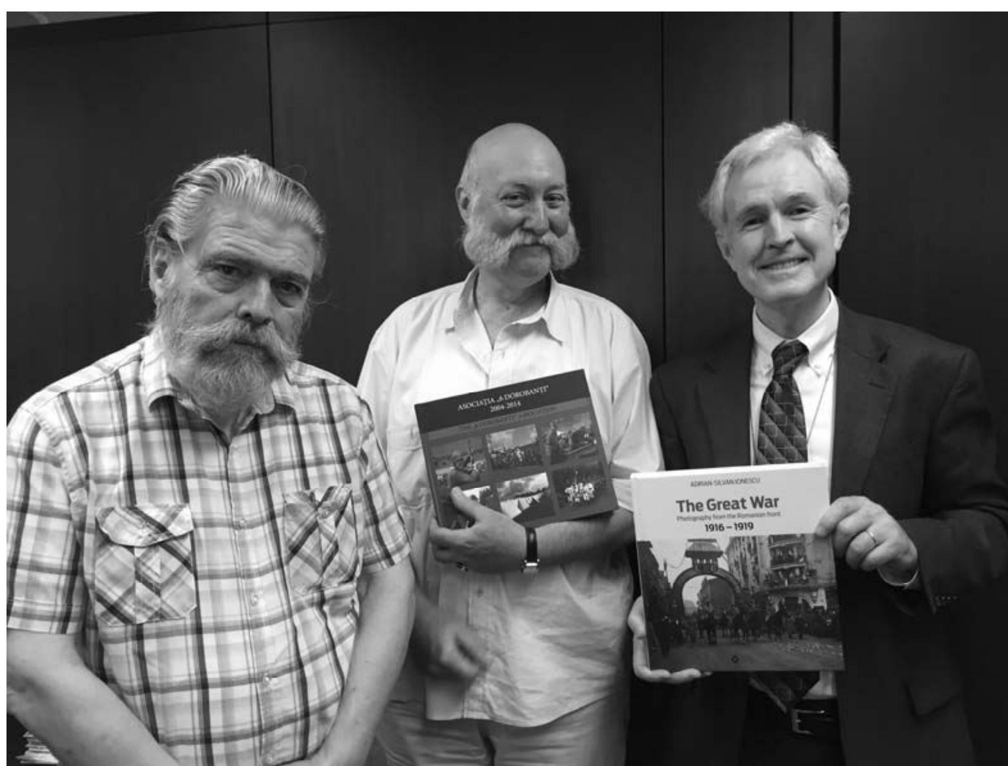



Fig. 5. Vizită la Biblioteca Congresului cu ocazia donării celor două volume. De la S. la D.: Ernest Latham, Adrian-Silvan Ionescu, Grant G. Harris, șeful Sălii de Lectură pentru Publicații Europene.



Fig. 6. Claudiu Florian prezentându-l pe Adrian-Silvan Ionescu la începutul vernisajului de la I.C.R. Berlin.

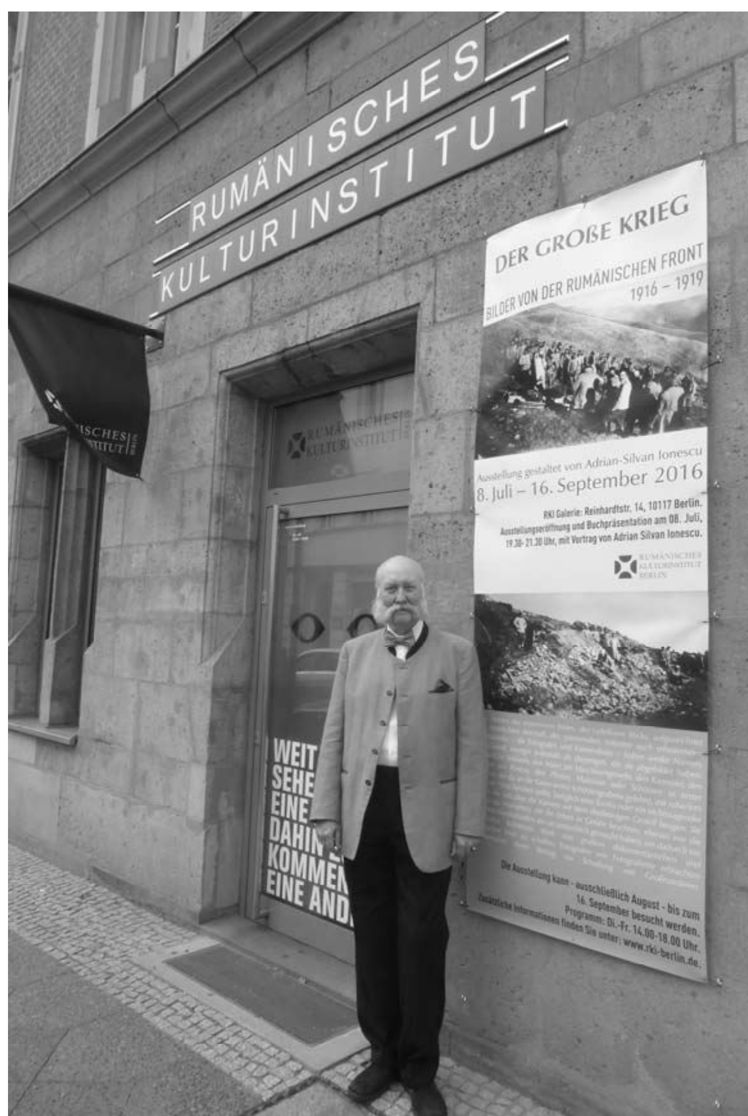



Fig. 7. Adrian-Silvan Ionescu lângă afișul expoziției de la I.C.R. Berlin.

În seara de vineri 8 iulie, la orele 19.30 a fost vernisată expoziția *Der Grosse Krieg. Bilder von der Rumänischen front 1916–1919*. După prezentarea ce mi-a făcut-o, în germană, dl. Claudiu Florian, directorul adjunct al instituției, am susținut o expunere, în engleză, în care am analizat fenomenul fotografiei de război ce s-a dezvoltat între document istoric, material de propagandă, creație artistică și memento personal al combatanților din timpul campaniei. A fost evidențiată evoluția acestui tip de imagine pe cele două traiecte: fotografie oficială, executată de profesioniști concentrați într-un organism special, Serviciul Fotografic al Armatei atașat Marelui Cartier General, și fotografie de amatori. Au fost făcute comparații între realizările fotografilor români și acelea ale oponenților lor din celelalte forțe beligerante (germani și austro-ungari) deoarece în selecția de imagini din care s-a închegat expoziția erau incluse și instantanee luate de inamic. Expunerea s-a bucurat de succes și a suscitat întrebări și comentarii interesante din partea publicului – chiar dacă acesta nu era prea numeros.

Deplasarea în Statele Unite ale Americii a reprezentat un succes și a lăsat urme ce vor putea fi depistate – și cercetate – de generațiile viitoare de istorici dedicați studiului relațiilor româno-americane, iar cea din Germania m-a familiarizat cu bibliografia locală a domeniului prin volumul *Fotografie im Ersten Weltkrieg*, îngrijit de Ludger Derenthal și Stefanie Klamm, apărut în seria Kunstbibliothek/Staatliche Museen zu Berlin, în editura E. A. Seemann, spre a însoți o expoziție cu același titlu organizată, în intervalul noiembrie 2014 – februarie 2015, la Museum für Fotografie din Berlin, unde am și găsit lucrarea.

În acest fel, prin cuvânt și imagine, efortul înaintașilor ce s-au jertfit cu un secol în urmă pentru înfăptuirea României Mari, a fost omagiat și făcut cunoscut în lumea largă.

Adrian-Silvan Ionescu

*Şcoala de vară, Centrul pentru Studiul Istoriei Evreilor din România* (C.S.I.E.R.) din cadrul Federației Comunităților Evreiești din România și Centrul de Studii Israeliene Goldstein Goren al Facultății de Științe Politice a Universității din București au organizat, în perioada 2–7 august 2016, la Cristian (Brașov), Școala de vară „Evreii în sfera publică a României moderne”

La deschiderea școlii au luat cuvântul: Aurel Vainer, președintele F.C.E.R., Paul Schwartz, președinte C.E.B., Robert Schorr, șeful Oficiului Cultură, Artă, Știință al F.C.E.R., Adrian Cioflâncă, directorul C.S.I.ER. și Felicia Waldman, de la Centrul pentru Studii Israeliene „Goldstein-Goren” al Facultății de Ştiințe Politice, Universitatea București.

Au fost susținute prelegeri de către nume cunoscute în domeniul istoriei evreilor din România: Mihai Chioveanu (profesor, Facultatea de Științe Politice, Universitatea din București), Adrian Cioflâncă (C.S.I.E.R./C.N.S.A.S.), Barak Cohen (profesor, Universitatea Bar-Ilan), Mihai Demetriade (cercetător, C.N.S.A.S.), Mădălin Hodor (expert, C.N.S.A.S.), Victor Neumann (profesor, Facultatea de Litere, Istorie și Teologie, Universitatea de Vest, Timișoara), Michael Shafir (profesor, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca), Francisca Solomon (lector, Facultatea de Litere, Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași), Tibori Szabo Zoltan (conferențiar, Facultatea de Științe Politice, Administrative și ale Comunicării, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca) și Felicia Waldman (conferențiar, Facultatea de Litere, Universitatea din București). O prezentare aparte, referitoare la lucrările de artă realizate în lagărele de concentrare și transmise până la noi, i-a aparținut doamnei Lya Benjamin (cercetător, C.S.I.E.R.).

Programul a fost intens, dar și diversificat, incluzând ateliere interactive susținute de Dana Ionescu, Universitatea Quebec, Montreal și Biatrice Cozmolici, artist independent. De asemenea, a avut loc o lansare de carte: Ștefan Ionescu, *Jewish Resistance to 'Romanianization 1940–1944*, Palgrave, 2015, precum și au fost proiectate două filme: *Souvenirs de Iași*, 2016, regia: Romulus Balazs, în prezența autorului, și *Charging the Rhino*, 2007, regia: Simcha Jacobovici.

Programul științific s-a încheiat cu o vizită de documentare la Brașov, precum și cu prezentarea modalităților de digitizare a arhivelor de planuri, documente și fotografii, de către Oana Marinache și Cristian Gache. Demersul tehnic vine în întâmpinarea nevoilor CSIER și a demarării proiectelor comune, la care și Institutul de Istoria Artei „George Oprescu”, poate lua parte în 2017.

scoaladevara.csier@gmail.com
facebook.com/scoaladevaracsier
http://www.scoaladevaracsier.ro/

A participat și consemnat dr. Oana Marinache, cercetător științific

*Zilele Daghereotipiei la București, 24–25 martie 2016*

Institutul de Istoria Artei „George Oprescu" și Universitatea Națională de Arte din București au găzduit, în zilele de 24 și 25 martie 2016, două conferințe dedicate daghereotipiei, prilejuite de prezentarea rezultatelor unui important proiect european, Daguerreobase, care a avut drept obiectiv inventarierea și catalogarea dagherotipurilor europene, în acest proiect fiind incluse și daghereotipuri din România.

Proiectul „Daguerreobase – collective cataloguing tool for daguerreotypes" reunește 17 parteneri din 13 țări europene – muzee, centre de restaurare și conservare, universități, biblioteci, colecționari, conservatori și restauratori de fotografie. Pe site-ul proiectului (www.daguerrobase.org) e prezentată toată documentația, cu obiectivele și rezultatele obținute. Printre obiectivele principale ale proiectului se numără crearea unei baze de date și crearea unui model de bune practici privind o descriere standard a daghereotipului ca obiect și a ceea ce este reprezentat în respectiva imagine. S-a urmărit ca toți participanții la proiect să dobândească un nivel considerabil mai mare de cunoștințe despre daghereotipuri, în special despre aspectele tehnice (privitoare la placa de cupru argintat, la marcajele producătorilor de plăci, la materialele de protecție a daghereotipului și la tipurile de casete în care acestea erau, finalmente, integrate).

Conferința din 24 martie 2016, intitulată „Safeguarding the earliest photographic objects: preservation and conservation issues for daguerreotypes and cased photographs", urma să fie susținută de dl. Herman Maes, conservator la Nederlands Fotomuseum Rotterdam și coordonator al proiectului Daguerreobase. Atentatul terorist de pe aeroportul din Bruxelles, din 22 martie 2016, l-a împiedicat, din păcate, pe dl Maes să ajungă la București. În această situație, Călina Bârzu, reprezentantă a proiectului Daguerreobase în România, a susținut, în amfiteatrul UNAarte al Universității Naționale de Arte, conferința „Daguerreobase – O perspectivă asupra dagherotipurilor din România". În cuvântul introductiv, prof. univ. dr. Adrian-Silvan Ionescu a făcut un scurt istoric al fotografiei și al dagherotipiei, subliniind câteva particularități de evoluție a acestui proces fotografic în Europa și America. La puțină vreme după ce daghereotipia a fost prezentată lumii, pentru prima dată la Paris în 7 ianuarie 1839 și după ce pe 19 august 1839 a fost divulgat procedeul prin care se putea obține aceasta, a ajuns pe teritoriul american găsind aici un teren fertil de dezvoltare. Daghereotipia a fost practicată în America pe scară extinsă și pe o durată mai mare de timp decât în Europa, fapt demonstrat de numărul considerabil mai mare de daghereotipii americane păstrate până astăzi. Profesorul Adrian-Silvan Ionescu a evocat, de asemenea, rezultatele surprinzătoare ale unui proiect de inventariere a daghereotipiilor existente în Rusia, proiect la care a participat și reputatul cercetător și colecționar Grant B. Romer: doar 90 de daghereotipii, puține din acestea fiind realizate, cu certitudine, pe teritoriul marelui stat.

În comunicarea sa, Călina Bârzu a prezentat proiectul Daguerreobase prin aspectele sale funcționale: proiectul reprezintă o bază de date pentru daghereotipurile europene; oferă o schemă de descriere foarte detaliată, specifică acestui proces fotografic; are funcție de bibliotecă de reproduceri digitale ale tuturor daghereotipurilor catalogate. În cadrul proiectului, s-au realizat două publicații științifice dedicate daghereotipiei: un ebook intitulat „Daguerreotypes. Europe's Earliest Photographic Records", în mai multe limbi, cu acces liber (on line) și – în aceleași condiții de accesibilitate – „Daguerreotype Journal", ajuns deja la numărul 4 în toamna lui 2015. Prin acest proiect s-a realizat și o colaborare cu biblioteca Europeana, daghereotipurile din Daghereobase putând fi astfel vizualizate și de pe acest portal. De asemenea, a făcut o prezentare detaliată a tuturor daghereotipurilor identificate, a tuturor deținătorilor, cu scurte precizări de natură tehnică.

În ceea ce privește România, sarcina identificării daghereotipurilor din colecțiile publice și private a revenit Călinei Bârzu, care a lansat invitații potențialilor deținători de a participa la proiect – biblioteci și muzee din țară. În urma investigațiilor întreprinse, a rezultat un inventar la nivel național al daghereotipurilor: 68 de daghereotipuri aflate în colecții publice și private. Instituțiile publice românești care dețin în colecțiile lor daghereotipii: Biblioteca Academiei Române (13), Biblioteca Națională a României (4), Muzeul Revoluției, Complexul Muzeal Arad (6), Muzeul Banatului din Timișoara (1) și Muzeul Județean Prahova (1). Colecționarii privați dețin un număr semnificativ mai mare de daghereotipuri: colecția Adrian-Silvan Ionescu (17), colecția Mihai Stănescu (14), colecția Ulieriu-Rostás (5), colecția Ștefan Sava (3), colecția Cristian Graure (2), colecția Tudor Berza (2).

Tipologic, aceste daghereotipuri se încadrează în următoarele categorii: tip placă fără ambalaj, tip casetă, tip bijuterie. Din punctul de vedere al subiectelor, au fost identificate exclusiv portrete. Din punctul de vedere al provenienței geografice, daghereotipurile sunt americane și europene, puține dintre ele fiind cu

certitudine realizate în spațiul românesc. O piesă importantă pentru istoria fotografiei românești se află în colecțiile Bibliotecii Naționale a României – un daghereotip realizat în mai 1855, în atelierul lui Fr. Binder, aflat la acel moment în casele boierului Barbu Slătineanu, pe Podul Mogoșoaiei.

La conferință au asistat studenți ai Universității de Arte din București, specialiști din instituțiile deținătoare de colecții fotografice, biblioteci și muzee, colecționari și pasionați ai fotografiei.

Pe 25 martie 2016, la Institutul de Istoria Artei „George Oprescu a avut loc cea de-a doua conferință din program, susținută de Călina Bârzu, domnia sa prezentând de această dată daghereotipurile identificate în România, fără a mai insista asupra detaliilor tehnice. Publicul a fost mai puțin numeros, în schimb mai specializat. Discuțiile au fost animate, abordându-se teme precum: dificultăți în identificarea unui daghereotip, norme de fotografiere și scanare și identificarea altor colecții și colecționari.

Una dintre concluziile desprinse la finalul acestor două zile de conferințe este aceea că, prin demersurile realizate până în acest moment, s-a deschis drumul unei mai bune cunoașteri a acestui proces fotografic. O altă concluzie a fost aceea că a fost pusă la dispoziția instituțiilor deținătoare și a colecționarilor o bază de date cu elemente de descriere specializate, care constituie un instrument științific de identificare și de descriere a daghereotipurilor într-o manieră unitară, la nivel european. Există posibilitatea ca, odată cu o mai bună promovare a acestui proiect, să fie identificați și alți deținători de daghereotipuri care să fie invitați să contribuie la această bază de date.

Evenimentul s-a încheiat prin vernisarea, la Institutul de Istoria Artei, a unei expoziții de daghereotipuri aflate în colecția Adrian-Silvan Ionescu. Pe lângă acestea, a fost expusă și o interesantă selecție de carte de istoria fotografiei, cu accent pe istoria daghereotipiei și a fotografiei europene.

Fără să fi primit în mod oficial titulatura de „Zilele daghereotipiei la București”, aceasta a fost lansată de profesorul Adrian-Silvan Ionescu în a doua zi de conferințe, cele două zile dovedindu-se, prin importanța concluziilor desprinse, o veritabilă celebrare a daghereotipiei.

Adriana Dumitran

*Idel Ianchelevici comemorat la Chișinău, Republica Moldova, 6–9 iunie 2016*

În perioada 6–9 iunie 2016 Institutul Cultural Român „Mihai Eminescu” din Chișinău a organizat conferința „Idel Ianchelevici – omul și opera”, în cadrul manifestărilor dedicate președenției Alianței Internaționale pentru Memoria Holocaustului (International Holocaust Rememberance Alliance – IHRA), preluate de România, la 8 martie 2016. IHRA este o organizație interguvernamentală, creată în 1998 de premierul suedez Göran Persson, al cărei principal obiectiv este cultivarea memoriei Holocaustului prin educație și cercetare. Având sediul permanent la Berlin, președenția Alianței se acordă anual unui stat membru, printre care și România, din 2004. Anul acesta conducerea a fost preluată de la Ungaria, de către ambasadorul Mihnea Constantinescu.




Programul manifestărilor a cuprins: conferința dedicată sculptorului Ianchelevici la Muzeul Național de Artă al Moldovei din Chișinău (6 iunie), ceremonia dezvelirii bustului sculptorului, creat de artistul Anton Vlas, în Parcul Central al orașului natal al lui Idel Ianchelevici, Leova, și inaugurarea străzii cu numele acestuia în cartierul Trandafirul Moldovei din același oraș (7 iunie), proiecția a două filme în regia lui Radu Gabrea, *Cocoșul decapitat* și *Călătoria lui Gruber*, la Cinematograful Odeon din Chișinău (8–9 iunie). În deschiderea evenimentului au rostit alocuțiuni: E.S. Marius Gabriel Lazurca,

ambasadorul extraordinar și plenipotențial al României în Moldova, Acad. Valeriu Matei, directorul ICR „Mihai Eminescu” Chișinău, Nagy Mihály Zoltán, vicepreşedinte al ICR, Tudor Zbârnea, directorul Muzeului Național de Artă al Moldovei, Chișinău.

Idel Ianchelevici (n. 1909, Leova, Moldova – 1994, Maisons Laffitte, Franța) pleacă la studii în 1929 în Belgia, întorcându-se peste un an în România pentru a-şi satisface stagiul militar la Galați, unde debutează ca sculptor cu o serie de busturi de voievozi români, portrete care se regăsesc astăzi la Muzeul de Artă Vizuală din Galați. Revine în Belgia, iar după război se stabilește la Maisons-Laffitte, în Franța, până la sfîrșitul vieții. Participă în 1935 la Expoziția Internațională de la Bruxelles, cu patru basoreliefuri pentru Pavilionul României. Este autorul a numeroase monumente de for public, marcate de idealul sculptorului de „a transmite un sentiment omenesc oamenilor în chip monumental”: *Scufundătorul*, Liège (1938), *Monumentul prizonierului politic*, Breendock (1954), *Apelul*, la Louvière (1938), *Verbul*, Bruxelles (Expoziția internațională, Bruxelles, 1958), *Întâlnirea*, Palatul Congreselor, Liège (1958), *Confluență*, Centrul administrativ, Liège (1967), *Maternitate*, Haifa (1955) și altele. Este un excelent portretist, a creat numeroase efigii ale unor scriitori belgieni și olandezi, precum și francezi, printre care Jean Cassou, René Char, Gabriel Marcel. Expune în România în 1976, la Teatrul Național din București, cu ocazia vizitei oficiale a Regelui Badouin și a Reginei Fabiola, în 1985, la Muzeul Național de Artă, când face o donație importantă muzeului, în 1979, la Muzeul Colecțiilor de Artă. În 1991 donează un consistent fond de desene Muzeului de Artă Vizuală din Galați. Ministrul francez al culturii Jack Lang îl decorează, în 1990, cu ordinul „Arts et Lettres” în grad de cavaler, iar din 1992 devine membru de onoare al Academiei Române.

Ianchelevici este autorul unei opere prolifice, de la sculptură în bronz, marmură sau piatră, grafică de șevalet și ilustrație de carte, la basorelief și medalistică, o operă care s-a afirmat în arta europeană din a doua jumătate a secolului al XX-lea printr-un clasicism trecut prin filtrul unei conștiințe moderne, profund impregnate de umanism. Preocupat de timpuriu de figura umană, sculptorul gravitează în jurul a două teme majore, în continuu contrast și dialog: universul copilăriei, circumscris afecțiunii materne, jocului și prieteniei, și universul cuceririlor spiritului uman, coagulat în jurul ideilor de curaj și rezistență în fața vitregiilor vieții și ale timpului. Formele create de artist desfăşoară un evantai surprinzător al trecerilor de la suprafață în adâncime, și de la volum la plan, regăsindu-se prin spiritualizare și „subțiere” simbolică în tendința modernistă de la începutul secolului, trăsătura specifică a stilului său rămânând intensitatea gestului și eleganța siluetei.

La conferința „Idel Ianchelevici – omul și opera” de la Muzeul de Artă al Moldovei au prezentat comunicări: Liliana Chiriac, șef de secție la Muzeul Colecțiilor din București – *Tradiție și modernitate în arta lui Idel Ianchelevici – Muzeul Colecțiilor de Artă, MNAR*; Tudor Stavilă, șeful direcției artă și cultură al Institutului Patrimoniului Academiei de Știință al Moldovei – *Dimensiunea belgiană a basarabeanului Idel Ianchelevici*; Dan Basarab Nanu, director al Muzeului de Artă Vizuală Galați – *Idel Ianchelevici în colecțiile Muzeului de Artă Vizuală Galați*; Virginia Barbu, cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române – *Efigii în alb. Contur și rezonanță în sculptura și desenele lui Ianchelevici*; Gheorghe Miron, artist plastic, colaborator al Muzeului de Artă Vizuală Galați – *Grafica lui Idel Ianchelevici*. În încheierea conferinței a avut loc proiecția filmului documentar *Ianchelevici, une vie à l'œuvre*, realizat de Bernard Balteau și Yvon Lammens în Franța, Belgia, Olanda, România și Congo, în anul 2009, cu ocazia centenarului nașterii artistului, film difuzat în premieră în România, la Muzeul Național de Artă, cu prilejul vizitei delegației Valonia-Bruxelles la București, în 2010.

Virginia Barbu

*Retorică și memorie – sculptura românească de for public. Workshop, 31 mai 2016, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”*

Exegeza contemporană tratează memoria ca activitate colectivă ce conferă trecutului un înţeles împărtăşit de către membrii comunităţii. Relația dintre memorie şi obiectele sau locurile memoriei definibilă prin strategii discursive de ordin retoric, a devenit esențială pentru lectura culturii contemporane. Monumentul de for public a intrat în ultimii ani în sfera de interes a istoricilor de artă şi a artiştilor români. Motivația acestui interes este legată, pe de o parte, de necesitatea reevaluării patrimoniului existent, a

clivajelor de opinie legate de istorie și reflectările ei în arta monumentală, iar pe de alta, de dinamica limbajului artistic ce reclamă noi abordări formale şi conceptuale. În acest sens, discursul critic şi istoriografic actual precum şi practica artistică integrează domeniului propriu nu doar teme legate de statura istorică, ci şi interogări şi chiar soluții care privesc prezentul sculpturii româneşti din spațiul public.

Dorind să continue linia acestui câmp de cercetare, anunțat deja în proiecte precum *Proiect 1990* (Ioana Ciocan) sau *Bucureşti. Materie şi istorie. Monumentul public şi distopiile lui* (Anca Benera) secția de Artă şi arhitectură modernă a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu" a organizat în cadrul proiectului *„Sfântul din Montparnasse" – Între document și mit: o sută de ani de exegeză brâncuşiană*, un workshop având ca temă centrală sculptura românească de for public în perioada modernă şi contemporană analizată din perspectiva raportului dintre retorică şi memorie. Pornind de la ideea că mare parte a comenzii publice este dedicată comemorării unor personalități sau evenimente, inițiatorii au inclus un set de teme de dezbatere subiacente vizând comanda publică, relația dintre spațiul public şi memorie, interferențele ideologice, raportul arhitectură/urbanism-sculptură cu toate implicațiile sale la nivelul semnificației.

Punctul de plecare al discuției l-a constituit meditația asupra proiectelor statuare eşuate ale prezentului, tributare în măsură covârşitoare formelor tradiționale. Marilena Preda-Sânc a insistat asupra raportului dintre datele ambientului şi opera de artă. Într-o succintă dar foarte pertinentă trecere în revistă a situației sculpturii statuare româneşti actuale, ea subliniază atât disjuncția existentă între arta publică şi contextul urbanistic, cât şi gustul conformist al comanditarului oficial care privilegiază anumite forme anacronice de limbaj plastic, cu complicitatea inevitabilă a artistului. Ca alternativă la această producție copleşitoare de forme vetuste, Marilena Preda-Sânc credita o artă publică a efemerului, cu un accentuat caracter ludic şi spectacular, trimițând la proiectele unor artişti precum Ioana Ciocan sau Judith Balko. Sculptorul Ionel Iştoc considera că rateurile sculpturii monumentale actuale pot fi explicate prin anumite deficiențe ale pedagogiei artistice dar şi printr-un dialog deficitar artist-arhitect. Au fost amintite şi cele câteva proiecte de succes printre care *Memorialul*... lui Peter Jacobi, sculpturile de pe faleza din Galați, iar Adrian Guță a prezentat un minuțios studiu de caz legat de dinamizarea spațiului din centrul istoric al Timişoarei.

Pornind de la analiza operelor de la Timişoara şi a semnificațiilor lor, Irina Cărăbaş a lansat în dezbatere problema generică a semnificației, deschizând astfel către un discurs aplicat legat de funcția comemorativă a monumentului, relația sculpturii cu memoria locului şi cu memoria colectivă. Olivia Nițiş a prezentat un proiect curatorial de artă video legat de deconstrucția monumentului şi dezideologizare. Alin Ciupală şi Ruxanda Beldiman au intervenit cu precizări legate de sculptura românească din secolul al XIX-lea dar şi de patrimoniu într-un sens mai larg. Virginia Barbu a evocat raportul artist-comanditar în relație cu edificarea Ansamblului de la Tg. Jiu de Constantin Brâncuşi. Corina Teacă a urmărit tema citatului vizual ca formă simbolică de comentariu a istoriei recente, într-o analiză dedicată sculpturii lui Ion Nicodim plasată în vecinătatea bisericii Kretzulescu din Bucureşti.

Corina Teacă

*Un mare muzeu de artă la Chișinău*

Pe data de 4 noiembrie 2016, la Chișinău s-a redeschis, cu o fastuoasă ceremonie, corpul central al Muzeului Național de Artă al Moldovei de pe Str. 31 august 1991.

Această importantă instituție muzeală își are sediul în impozanta casă Dadiani construită în anul 1901 după planurile arhitectului Alexandru Bernardazzi spre a fi gimnaziu de fete. Fondurile le furnizase principesa Natalia Dadiani, de la care edificiul și-a luat numele. Școala a funcționat până în vremea ultimei conflagrații mondiale după care în ea a funcționat Comitetul Central al Partidului Comunist al R.S.S. Moldovenească, apoi a fost Palatul Pionierilor și elevilor pentru ca, în ultima parte a perioadei sovietice acolo să-și aibă lăcașul Muzeul Partidului Comunist al Moldovei – în această ultimă ipostază având un traseu asemănător cu acela al Muzeului Țăranului Român din București. În 1989, clădirea a fost cedată Muzeului Național de Artă. Dar era atât de degradată încât nu au putut fi folosite decât spații minime pentru sălile de expoziție, iar intrarea nu se mai putea face prin impunătorul portal ci pe o ușă laterală. Construit într-un stil eclectic în care se împleteau citate din arhitectura Renașterii și a clasicismului cu decorațiuni neogotice și baroce, jocuri cromatice de roșu și alb date de zidăria din cărămidă și ancadramentele, arcadele,

colonetele și denticulii din piatră și stuc, edificiul dă măsura gustului înaltei aristocrații de la finele secolului al XIX-lea și de la începutul următorului. Din anul 2003 au început lucrările de consolidare și restaurare care s-au încheiat abia acuma. A fost o lucrare grea și extreme de costisitoare la care și-a adus contribuția și Guvernul României oferind importanta sumă de un milion de euro.



Sala de pictură europeană.



Intrarea pincipală, noaptea.





Scara monumentală.





Ion Jumati, Conducătoarea de troleibus
Claudia Vasilachi.



Vasili Tropinin, portret de bărbat.



Lazăr Dubinovschi, Strâmbă-Lemne.

Muzeul a fost înființat în 1939 prin donații din partea mai multor artiști basarabeni sau din lucrări transferate de la București în timpul administrației românești, așa cum menționează Tudor Zbârnea, directorul general al instituției în elegantul catalog ce a fost editat cu ocazia acestei inaugurări. Fondurile de artă locală au crescut în vremea ocupației sovietice din 1940 prin confiscări de la personae fizice dar, la izbucnirea războiului, în 1941, patrimonial a fost transportat la Tiraspol apoi la Harkov unde s-a pierdut. După restabilirea păcii și definitiva includere a R.S.S.M. în granițele Uniunii Sovietice, muzeul a fost refăcut prin transferuri de obiecte de la instituții importante din Moscova și Leningrad (muzeele Tretiakov, Pușkin, Ermitaj) sau prin donații și achiziții.

Actualmente muzeul deține un patrimoniu impresionant de 39 000 de piese provenind din antichitate până în perioada contemporană: artă veche, pictură, grafică, sculptură, arte decorative, carte veche, textile. Muzeul posedă o bogată și interesantă colecție de artă religioasă: foarte multe icoane, sfeșnice, strane, etc. majoritatea provenind din lăcașuri de cult din Basarabia. Arta europeană este bine reprezentată prin câteva pânze de artiști italieni, francezi, germani, neerlandezi și britanici. Sunt de remarcat *Venus în fierăria lui Vulcan* de Van Veen, artist din anturajul lui Jan Bruegel, *Sf. Ecaterina* de Bernardino Luini sau portretele de aristocrați executate de britanicii Peter Lely și Godfrey Kneller. Am fost atrași și de portretistica pictorilor ruși din secolul al XIX-lea, precum chipul domnului cu favoriți și mustață neagră, ce poartă cu mândrie la butonieră Ordinul Sf. Gheorghe, datorat penelului lui Vasilii Propinin sau delicatele trăsături ale împărătesei Maria Alexandrovna, cu șiraguri de perle împletite prin coafură și atârnându-i, grele, de gâtul firav, semnat de Serghei Zareanko. Nu trebuie uitată nici marina lui Ivan Aivazovski, *Dimineața pe coasta Crimeii*. Dar arta națională este cel mai bine reprezentată iar creatorii de marcă, precum Igor Vieru sau Mihai Grecu, sunt admirabil puși în valoare prin opere bine selectate precum *Toamna în Cernoleuca* și *Ceva despre oameni și ape* de primul sau *Vatră din Bugeac* și *Cină în câmp* de al doilea. Se remarcă și operele Valentinei Rusu-Ciobanu, *Citate din istoria artei* – unde ironia la adresa conversației pedante dintre cei doi interlocutori se estompează prin seriozitatea inserției unor personaje și fragmente de compoziții clasice din muzeul imaginar al autoarei (Dürer, Holbein, Bruegel, Botticeli, Giotto, etc); de la *Prietenele* prin care Ion Jumati reprezintă trei tinere odihnindu-se la umbra unei căpițe de fân același artist trece la portretul corect executat, în perfect spirit al academismului sovietic, al *Conducătorului de troleibuz Claudia Vasilachi*; în *Livada* sau *Amiază* de Aurel David sunt sesizabile ecouri târzii ale pointillismului francez; Moisei Gamburd, în *Torcătoarea*, pășește pe urmele maeștrilor didicați mediului rural din familia lui Arthur Verona; atmosfera pașnică și oarecum misterioasă dintr-o gospodărie țărănească se derulează ca o enunțare a vârstelor omului în *Pâinea casei mele* de Vilhelmina Zazerscaia; pictura cu tematică istorică a avut în Leonid Grigorașenco un slujitor de vază; suprarealismul lui Iurie Matei oferă multiple posibilități de decodificare a mesajului din *Pescărușul*; gestualismul se întâlnește cu abstracționismul aluziv în compoziția *Luminiozitate* a lui Andrei Mudrea iar orfismul la Petru Mudrac în *Albastru cu oranj*; suprapunerile de pastă și chiar reliefarea acesteia până la o bogată volumetrie îi oferă lui Simion Zamșa posibilitatea de a investiga obiceiurile de iarnă și dialogul acromatismelor în *Procesiune, Colindătorii*. Directorul muzeului este și un talentat și inspirit plastician iar lucrările sale fac mare onoare simezei prin profunzimea ideatică și bogăția griurilor pline de muzicalitate.

Între sculptori l-am remarcat pe Lazăr Dubinovschi cu al său *Strâmbă-Lemne* personaj din basmele populare care, în lucrarea sa se adjudecă de la Rodin și Mestrovici; *Portret 1* de Tudor Cataraga este o compoziție foarte puternică, bine susținută volumetric. *Pasărea obișnuită* și *Conversând cu iarba* de Vasile Gorduz sunt unele dintre lucrările cele mai valoroase ale colecției.

Prin redeschiderea corpului central al Muzeului Național de Artă al Moldovei, cu sălile sale spațioase, scările monumentale și marile ferestre cu ancadramente neogotice, prin care eclerajul natural contribuie la buna vizionare a capodoperelor colecției, Chișinăul se poate mândri cu restituirea unui frumos edificiu și aplificarea spațiului expozițional al uneia dintre importantele instituții de cultură ale țării.

Adrian-Silvan Ionescu

*O călătorie în țara chitailor*

În intervalul 22–26 august 2016, am efectuat o deplasare la Beijing, la invitația Institutului Cultural Român de acolo, spre a participa la cea de-a 23-a ediție a Târgului Internațional de Carte organizat în acea metropolă. Cu acea ocazie, în cadrul manifestărilor organizate de țara noastră – care era invitat de onoare – era programată lansarea volumului meu *The Great War: Photography from the Romanian Front 1916–1919*. (Ed. I.C.R., București, 2014).

Însoțit de graficianul Bogdan Iorga am efectuat un zbor de aproape 18 ore până în metropola chineză, unde ne-am întâlnit cu ceilalți membri ai impozantei delegații românești, doamna Cristina Liberis, secretar

general adjunct al I.C.R., Irina Cajal, subsecretar de Stat la Ministerul Culturii, dramaturgul Matei Vișniec, folcloristul și cântărețul Grigore Leșe, actorii Magda Catone, Paul Chiribuță și Ionel Mihăilescu – interpreții piesei „Angajare de clown” de menționatul dramaturg ce a fost prezentată în fața publicului chinez –, Cristina Andrei, director al Muzeului Național „George Enescu”, Octavian Dumitru, director al Muzeului Național al Hărților și Cărții Vechi, Irina Arsene, director al Editurii Curtea Veche, Ion Bănșoiu, director al Editurii Paideia, Bogdan Popescu, director al Centrului Național al Cărții, filatelistul Alexandru Bartoc, etc.




Fig. 1. Cartea *The Great War* pe raftul standului romanesc de la Târgul de Carte din Beijing.



Fig. 2. Clădirea în care se află ICR Beijing.

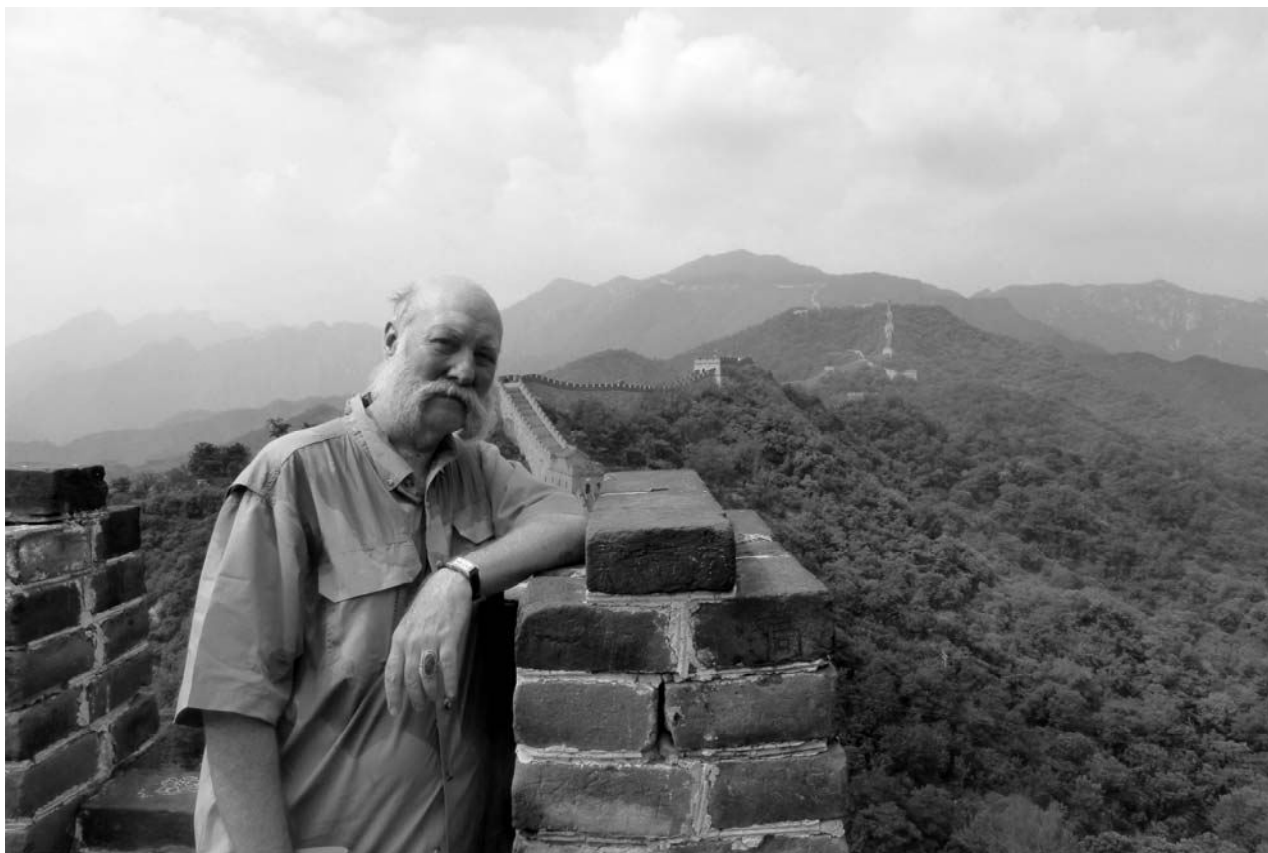


Fig. 3. Adrian-Silvan Ionescu pe Marele Zid.




Fig. 4. Parte din delegația română în vizită în Orașul Interzis.



Fig. 5. Adrian-Silvan Ionescu la o ceremonie a ceaiului.

În seara zilei de 23 august, în Micul Auditoriu al Marii Săli a Poporului (Palatul Parlamentul), am făcut parte dintre invitații speciali la ceremonia decernării celei de-a 10-a ediții a Premiului Special al Cărții din China unde au fost laureați sinologii străini care s-au remarcat prin traducerile lor și prin promovarea culturii chineze în lume. Unul dintre ei a fost dl. Contantin Lupeanu, directorul ICR Beijing. Ceremonia a fost plină de solemnitate și Micul Auditoriu – care era, de fapt, o sală foarte mare, cu sute de locuri – a fost umplută până la refuz. În timpul recepției ce a urmat, rapsodul Grigore Leșe a interpretat una dintre melodiile sale de succes.

Pe data de 25 august, la orele 16, a avut loc prezentarea volumului *The Great War: Photography from the Romanian Front 1916–1919*. Pe un ecran a fost proiectată o suită de imagini din carte dar și multe care nu fuseseră incluse în selecția finală. Pentru acel Power Point a trudit fotograful Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, dl. Sorin Chițu, realizând o lucrare de mare forță și interes. La eveniment au asistat angajații ICR Beijing și o mică parte din delegația românească, deoarece programarea acestei lansări s-a făcut, în chip nefericit, la ora când târgul își închidea porțile, iar expozanții și participanții se grăbeau să ajungă acasă, după o zi plină. După o expunere în care am evidențiat însemnătatea acestei publicații în cadrul concertului universal al evenimentelor comemorative ale Războiului cel Mare, i-am dat cuvântul graficianului și artistului vizual Bogdan Iorga care a vorbit despre reconstituirile istorice și fotografia ce se poate realiza în asemenea ocazii, el practicând-o pe scară largă. După încheierea prezentărilor, toți delegații au fost duși să viziteze sediul ICR, iar apoi au mers la Ambasada României unde au fost foarte bine primiți – și ospătați – de reprezentanții diplomației românești.

În timpul liber am vizitat Orașul Interzis și Marele Zid spre a ne iniția, fie și superficial, în cultura și civilizația Chinei.

Participarea la cea de-a 23-a ediție a Târgului Internațional de Carte de la Beijing și onoarea de a-mi fi lansată acolo o lucrare de referință pentru iconografia Primului Război Mondial, a constituit o experiență deosebită.

Adrian-Silvan Ionescu

*A 18-a Adunare Generală a RIHA, Paris, 12–14 octombrie 2016*

În intervalul 12–14 octombrie 2016, am participat la a 18-a Adunare Generală a RIHA (International Association of Research Institutes in the History of Art) la Paris.

În seara zilei de 12 octombrie, participanții s-au adunat la Terra Foundation for American Art ce este găzduită în Hôtel Turgot (121 rue de Lille), sediul Fundației Custodia. Oaspeții, în număr de 30, veniți din Europa și S.U.A., au fost întâmpinați de directorul Fundației Terra, dr. John Davis. După caldele strângeri de mână și prezentările de rigoare pentru cei care încă nu se cunoşteau, cei prezenți au fost împărțiți în două grupuri și au beneficiat de o vizită în fastuoasele saloane ale Fundației Custodia ghidați de directorul acestei instituții, Ger Luijten. Ne-au fost date importante detalii despre această elegantă reședință a economistului și literatului Anne Robert Jacques Turgot pe care dl. Luijten încearcă să o aducă în forma sa inițială, prin constante intervenții și restaurări precum și prin achiziții de mobilier și obiecte contemporane proprietarului. De altfel, în holul de intrare se afla un bust al fostului locatar datorat eboșoarului lui Houdon iar decorațiunile interioare urmează, cu strictețe, gustul epocii sale. Fundația Custodia este o organizație vie, care își amplifică permanent patrimoniul achiziționând picturi, desene, porțelanuri, manuscrise etc. prin care se dorește a fi recreată atmosfera unei locuințe aristocratice din secolul al XVIII-lea. Aici se pot face și cercetări, deoarece aici există bogata colecție de desene a lui Frity ce acopăr a perioadă foarte lungă, de la Renaștere la baroc și rococo. Ne-a fost arătat și depozitul unde, pe rafturi din mahon – lemn ce a fost de curând ales ca mai potrivit cromatic cu restul încăperii – se aflau mape de mari dimensiuni, cu legături vechi, din piele, înscrise cu litere de aur, în care se păstrau desene de Dürer, Michelangelo, Rafael, Leonardo, Titian, Rembrandt, Rubens, Van Dyck, Fragonard, David, etc.

M-am întreținut cu dl. John Davis care s-a bucurat că am vizitat expoziția *William Merritt Chase: A Modern Master* deschisă la Phillips Collection din Washington, D.C. în vara aceasta – la care Terra Foundation avusese o contribuție esențială – și a fost entuziasmat să afle că am scris o cronică despre ea.

A doua zi, pe 13 octombrie, au început lucrările celei de-a 18-a Adunări Generale a RIHA. Acestea s-au desfășurat într-o sală de conferințe de la Institut National d'Histoire de l'Art (2 rue Vivienne). Mai întâi, președintele Iain Boyd Whyte a prezentat raportul de activitate al anului anterior. Apoi a anunțat că a venit momentul să se retragă din funcție: pe ecran a fost proiectată o imagine sugestivă, ca la finalul unui film western, ce reprezenta un cowboy care călărea spre orizontul înroșit de apusul soarelui. Și tot ca într-o peliculă din același gen când un ofițer ieșea la pensie și regimentul îi făcea un dar, Roger Fayet i-a oferit ex-președintelui un ceas de masă, elvețian, performant. Momentul a fost aplaudat de întreaga asistență. S-au anunțat și alte retrageri, precum aceea a lui Christian Fuhrmeister, activ ca secretar administrativ din 2005 până la zi, Barbara Murovec, secretar executiv al adunărilor generale din 2010–2016 și Roger Fayet a cărui activitate de trezorier, începută în 2011, se va încheia în 2017. Cel din urmă a prezentat raportul financiar pe anul 2015–2016 și a anunțat planul bugetar pentru 2016–2017. Tot dr. Fayet, care este director al institutului de specialitate elvețian (SIK-ISEA), a propus ca RIHA să fie înscrisă, la Zürich, în Registrul Comerțului, ca o asociație de specialitate (Verein) spre a avea o adresă fixă, nu ca până acum, când adresa era acolo unde activa președintele iar trezoreria se afla în altă țară, în funcție de naționalitatea și locul de muncă al trezorierului. Propunerea a fost votată în unanimitate.

A fost anunțat apoi noul președinte al RIHA, dr. Chris Stolwijk, director la Netherlands Institute for Art History (RKD) din Haga. Fostul și proaspătul președinte și-au făcut complimente și s-au prezentat reciproc, cu multă curtenie, ca în plin veac al XVIII-lea.

În partea a doua a ședinței, Andrea Lermer, noul redactor al RIHA Journal (începând din 2016) a prezentat publicația on line și perspectivele acesteia. A anunțat că site-ul a trebuit refăcut și aceasta a fost o activitate foarte dificilă și fastidioasă care i-a ocupat mare parte din timp. În 2015 au fost publicate 16 articole, iar în anul în curs au apărut 9 articole până în momentul desfășurării Adunării Generale și altele sunt în pregătire. Pentru 2017 există deja în portofoliu 6 studii (unul trimis de la Moscova, altul de la Budapesta și patru de la München). Au fost propuse 22 de studii din care 11 au fost acceptate și alte 11 au fost refuzate în urma referatelor pe care editorul le solicită unor specialiști de renume și fără de care materialele trimise nu pot fi publicate. S-a pus problema dacă să fie acceptate sau nu articole cu subiecte naționale/locale deoarece, până acum au fost preferate temele de interes general care atingeau probleme internaționale. Deși participanții din țările mai mici din Europa răsăriteană, au pledat pentru a fi primite

asemenea articole cu teme locale ce pot face cunoscute preocupările din lumea artelor vizuale din zone limitrofe ale continentului, Adunarea Generală nu a reușit să găsească soluția potrivită. O cercetătoare din Rusia a reclamat că unii autori trimit la RIHA Journal articole deja publicate în țara lor și propunea ca această practică să fie oprită și să fie primite doar studii originale. S-a lăsat la aprecierea directorilor de institute de cercetare dacă acceptă sau nu a fi trimise materiale deja edite în limba locală ce sunt traduse pentru RIHA într-o limbă de circulație.



Fig. 1. Biblioteca Institutului Național de Istoria Artei. Sala Labrouste, foto A.S.I.



Fig. 2. Roger Fayet felicitând și urând succes la retragere, fostului președinte al RIHA, Iain Boyd Whyte, foto A.S.I.




Fig. 3. Prezentarea activității redacției RIHA Journal, foto A.S.I.



Fig. 4. Membrii RIHA în vizită, în Sala Labrouste, foto A.S.I.

S-a anunțat că sunt în pregătire 4 numere speciale conținând 24 de articole. Aceste numere speciale sunt subvenționate de institutele care le-au inițiat. (Aici a fost atinsă și problema costurilor care sunt destul de ridicate mai ales pentru traduceri de bună calitate în limbi de circulație.) Aceste numere speciale sunt următoarele: *Mies van der Rohe* (editor Rudolf Fisher); *War Graves/War Cemeteries and Memorial Shrines as a Building Task (1914 to 1989)* (editori Christian Fuhrmeister și Kai Kappel); *Precarious Past? Research on Baroque Art and Architecture in East Central Europe under Socialism* (editor Michael Marek); *Performing Nationhood in Early Modern Rome* (editor Susanne Kubersky-Piredda).

În după-amiaza acestei prime zile am vizitat fastuoasa și impozanta Sală Labrouste din vechea Bibliotecă Națională care a fost transformată în Biblioteca Institutului Național de Istoria Artei. Sala a fost închisă de aproape 25 de ani, pentru consolidare și restaurare și ni s-a anunțat că va fi redeschisă pe 15 decembrie 2016. Ghidajul a fost făcut de directorul INHA, dr. Éric de Chassey.

Pe 14 octombrie, ședința a fost ținută la Centre Allemand d'Histoire de l'Art – Paris, în Hôtel Lully (45 rue des Petits Champs). Gail Feigenbaun de la Getty Research Institute a propus ca, între institute, să fie făcute schimburi de material de arhivă legat de piața de artă și expertiza de specialitate, foarte necesară pentru perfecționarea cercetării în acest domeniu. Colegul ei, Andrew Perchuk, a revenit asupra problemei deja atinsă cu o zi înainte în legătură cu tematica revistei RIHA și a propus ca redacția să fie mai deschisă la propunerile venite din Europa de Est pentru că se știe prea puțin despre artele din acea zonă.

Apoi, fiecare director a prezentat activitatea și proiectele institutului său. Toți au subliniat importanța, ca sursă documentară, a arhivelor, atât a acelora de stat ori municipale cât și a celor din propriile institute. Se pare că toate institutele de cercetări au câte o epocă pe care nu o pot acoperi. Spre pildă, Johanne Lamoureux de la Institutul Național de Istoria Artei din Paris a declarat că o perioadă de 400 de ani (1500–1900) nu este acoperită de cercetătorii activi acolo, dar că, în anul viitor, va fi refăcută structura acestuia și va încerca să rezolve lacunele. Au în derulare niște proiecte mari, preconizate pe mai mulți ani dar, în interiorul acestora,

temele mici nu vor depăși o perioadă de cercetare mai lungă de 2–3 ani. O temă majoră este „L'Histoire du gout" care a fost finisată după 15 ani de lucru dar la care și-a dat seama că mai trebuie adăugat un capitol despre piața de artă în vremea ocupației germane a Franței, ce va fi elaborat în cooperare cu un grup de colegi nemți. A fost terminat un *Dictionnaire des historiens d'art* care a fost publicat on line și acuma este în pregătire un dicționar al artiștilor.

Wolf Tegethoff, directorul de la Zentralinstitut für Kunstgeschichte, a anunțat că se ocupă de mobilierul creat de arhitectul Mies van der Rohe și pregătește o expoziție cu acele piese ce va fi deschisă la Berlin. Gerhard Wolf de la Institutul Max Planck din Florența a sugerat că o temă interesantă la care și-ar putea uni forțele mai multe institute ar fi „Post-catastrophic Cities", referindu-se aici atât la distrugerile din vremea războaielor mondiale cât și la acelea ale contemporaneității, din Orientul Mijlociu. Tot Domnia Sa a pus problema viitorului arhivelor fotografice în epoca digitalizării, pentru că există temerea că instituțiile muzeale sau bibliotecile, după ce digitalizează materialul iconografic se ocupă numai de formatul electronic și nu mai conservă cum se cuvine originalele ce, astfel, sunt sortite unei iminente distrugeri.

A fost făcută prezentarea Institutului de Istoria Artei din Tbilisi, care solicita să fie primit în cadrul RIHA. Cererea a fost aprobată fără rezerve.

În încheierea celei de-a doua zile a Adunării Generale, participanții au vizitat École des beaux-arts și Palatul Beauharnais.

Participarea noastră la această întrunire de breaslă a fost interesantă, informativă și a creeat noi baze de colaborare cu instituțiile surori.

Adrian-Silvan Ionescu

*O mare cinste pentru Institutul nostru*

Pe data de 4 noiembrie 2016, în cadrul unei solemnități organizată în Aula Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice a Republicii Moldova, la Chișinău, domnului dr. Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului nostru, i-a fost conferit titlul de Doctor Honoris Causa al acelei Academii.


Illustrissime Domine

Adrianus Silvanus Ionescu,

Professor et Director Instituti Artis Historiae Bucarestensis, Spiritus tuus, mens tua ingeniumque tuum personas quas agere soles amplectuntur feruntque spectatores laetos et alacres. Academiae Musicorum, Theatrum, Elegantium Artium Chisinevsensis cum innumerabilibus admiratoribus internationalibus elate te adorat et divinum

Doctorem in Artibus Elegantibus Honoris Causa Nominat.

Auctoritate mihi commissa te ad gradum in Artibus Elegantibus Doctoris admitto, omniaque iura atque privilegia ad hunc gradum pertinentia concedo. In huius testimonium hoc diploma tibi solemniter trado.

Datum in civitate Chisinevsensi die IV mensis novemver A.D. MMXVI

Rector Magnificus Victoria Melnic

Diploma de Doctor Honoris Causa.



Adrian-Silvan Ionescu rostindu-şi alocuţiunea de mulţumire, 4.11.2016.



Adrian-Silvan Ionescu – Doctor Honoris Causa.



Tudor Zbârnea, Adrian-Silvan Ionescu, Victoria Melnic, Tudor Stăvilă, 4.11.2016.

În ședința Senatului AMTAP din data de 27 aprilie 2016 se luase, prin vot unanim, decizia ca „pentru merite deosebite în activitatea de cercetare, în domeniul educației și criticii de artă” să fie acordat acest titlu academic domnului Ionescu.

În sala cu pereții zugrăviți roz și stucaturi aurii sub cornișă, oaspetele bucureștean a fost întâmpinat de prof. univ. dr. Victoria Melnic, rectorul înaltei instituții de învățământ artistic superior. Pe scenă se afla un cor de tineri îmbrăcați în frac. Pentru început, aceștia au interpretat „Gaudeamus Igitur”, în vreme ce asistența se ridicase. Prezentatorul a făcut un rezumat de Laudatio urmat de corul care a cântat „Mulți ani trăiască” după care doamna rector a citit textul integral, terminându-l cu urarea „Vivat, Crescat, Floreat!” Pentru a fi în consonanță cu acest final în latină, corul a interpretat „Gloria” de Antonio Vivaldi. Domnul Ionescu a fost invitat pe scenă și, doi tineri s-au apropiat, cu pas măsurat, grav, aducând, roba și toca pe care le-au așezat, ceremonios, pe umerii și creștetul celui astfel onorat. Doamna rector i-a oferit actul de numire, redactat, după obicei, în latină și l-a felicitat. Proaspătul Doctor Honoris Causa a rostit o alocuțiune de mulțumire și a oferit o selecție de volume proprii sau de cataloage și ediții colective pe care le coordonase. Au mai rostit prezentări elogioase prof. dr. Alexei Colâbneac, fostul decan al Facultăţii de Arte Plastice şi fost vice-ministru al Culturii, dr. Tudor Stăvilă, directorul Centrului Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiințe a Republicii Moldova, prof. univ. dr. Eleonora Barbas de la Facultatea de Arte Plastice a Universităţii Pedagogice de Stat „Ion Creangă” şi Tudor Zbârnea, director general al Muzeului Național de Artă al Moldovei și președinte al Consiliului de Dezvoltare Strategică al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

# LAUDATIO
# IN HONOREM ADRIAN-SILVAN IONESCU

Personalitate aflată în deplină maturitate creatoare, Adrian-Silvan Ionescu grație unei formații științifice deosebite, dar și unei vaste culturi și-a urmat neabătut destinul și a făurit pe parcursul a circa patru decenii o operă autentică, originală, întemeiată pe o ferventă spiritualitate creștină. Întreaga sa creație – complexă și pilduitoare în formă și în cuvânt – se plăsmuiește în orizontul sincerității, a unui acceptat și deplin sacrificiu de sine.

Savant consacrat, ce activează în domeniul cercetării, istoriei, educației şi teoriei artelor, Adrian-Silvan Ionescu s-a născut la Bucureşti în anul 1952. A absolvit în anul 1975 Institutul de Arte Plastice *Nicolae Grigorescu*, secția *Istoria şi Teoria Artei*, iar în 1997 a obținut titlul de doctor în științe istorice – specialitatea *Istorie modernă universală*.

Pe parcursul anilor a reușit să se manifeste plenar și cu mult succes în domeniul științific și administrativ în calitate de muzeograf la Muzeul Național de Artă din Bucureşti, la Muzeul de Istorie al Municipiului Bucureşti, muzeograf principal la Muzeul de Istorie şi Artă al Municipiului Bucureşti, director adjunct al Muzeului de Istorie şi Artă al Municipiului Bucureşti, consilier cultural la Inspectoratul pentru Cultură al Municipiului Bucureşti, cercetător ştiinţific la Institutul de Istorie „Nicolae Iorga", director al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu".

Începând cu anul 1986 desfăşoară o prodigioasă activitate didactică în cadrul Universității de Arte din Bucureşti în calitate de lector, conferențiar universitar, profesor asociat, conducător de masterat și de doctorat. Pasionat de educarea și formarea studenților, masteranzilor și tinerilor cercetători, Adrian-Silvan Ionescu se identifică cu proiectele de cercetare până la ultimul detaliu, dovedind o energie creatoare de nestăpânit. Istoria, etnografia și teoria artelor au fost explorate și valorificate de o pleiadă de discipoli-cercetători, rezultatele cărora sunt implementate în învățământul artistic.

Efervescența creativității și-a pus amprenta asupra personalității sale. Când vorbim despre Adrian-Silvan Ionescu, doctor, critic şi istoric de artă cu lungă activitate de cronicar plastic şi organizator de expoziții, vorbim de fapt de o personalitate remarcabilă ce prin prezența sa, prin temperament stenic, solar, prin energia debordantă a ajuns la inovații științifice spectaculoase în domeniile explorate: istoria artei româneşti şi universale din secolul XIX; etnografia şi arta populară românească; etnografia extra-europeană (Africa, America de Nord); istoria costumului civil şi militar; istoria fotografiei şi a filmului ş.a.

Originalitatea creației lui Adrian-Silvan Ionescu fiind una de esență, motivele majore ale concepției sale generează cicluri de lucrări științifice, fiecare valoroasă în sine, ce se alătură unei configurații globale de mare importanță și adâncime spirituală.

Pentru activitatea și opera sa, unanim recunoscute și înalt apreciate de comunitatea științifică, în anul 1992 savantul a fost distins cu Premiul Academiei Române; în anul 2002 cu Premiul Uniunii Artiştilor Plastici pentru critică; în anul 2003 obține premiul *Simion Mehedinți*; în anul 2008 – premiul *Nicolae Bălcescu*; în anul 2009 – premiul *I.C. Filitti* al Fundației Culturale *Magazin Istoric*; în anii 2010 şi 2015 i se decernează premiul *George Oprescu* al aceleiaşi fundații

Adrian-Silvan Ionescu este membru al diverselor comunități profesionale din țară și din străinătate. Este cavaler al Ordinului Meritul Cultural (2004), al Medaliei Regele Mihai I pentru Loialitate (2010), cavaler cu stea al *Ordinului Sf. Lazăr de Ierusalim* (2013) şi cavaler al Ordinului Coroana României (2015).

Conform deciziei Senatului Academiei de Muzică, Teatru şi Arte Plastice din Republica Moldova, pentru rezultatele sale excepționale în domeniul cercetării, educației şi criticii de artă, pentru aportul considerabil în procesul educației și formării tinerei generații de artiști și cercetători ai artei, pentru deschiderea unor perspective reale de colaborare cu Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice, cu comunitatea ştiinţifică precum şi cu mediul artistic din Republica Moldova, **Domnului Adrian-Silvan Ionescu**, personalitate de excepție a culturii româneşti i s-a conferit cel mai înalt titlu academic:

**Doctor Honoris Causa.**
**Vivat! Crescat! Floreat!**
Chișinău, 04 Noiembrie, 2016